د. صالح زيّاد

الرواية العربية والتنوير

قراءة في نماذج مختارة



الفارابي



الرواية العربية والتنوير

قراءة في نماذج مختارة

د. صالح زياد

الرواية العربية والتنوير

قراءة في نماذج مختارة

دار الفارابي

الكتاب: الرواية العربية والتنوير، قراءة في نماذج مختارة

المؤلف: د. صالح زياد

الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان

ت: 301461(01) - فاكس: 307775(01)

ص.ب: 11/3181 - الرمز البريدي: 2130 1107

www.dar-alfarabi.com

e-mail: info@dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى: 2012

ISBN:978-9953-71-832-3

إهداء

إلى أبي وأمي... تحية إجلال لكما وأنا قرير العين بصدور هذا الكتاب في حياتكما.



مقدمة

هناك مسألتان مترابطتان يثيرهما عنوان هذا الكتاب، الأولى: في العلاقة بين الرواية ـ من جهة ـ بوصفها نوعاً أدبياً، لا أدبية له ـ كما الأنواع الأدبية كلها ـ بمضمونه أو بغايته، وإنما بشكله، والتنوير ـ من جهة أخرى ـ وهو ـ في ضوء هذه الرؤية ـ مضمون وغاية، تستوي في تضمُّنه والدلالة عليه خطابات مختلفة أدبية وغير أدبية. والأخرى: ما تؤدي إليه عَنْوَنة الكتاب بذلك من تأشير على موضوع الكتاب ومنهجه بما يصلهما بالممارسة التبشيرية والترويجية التي تتعلق بالإيديولوجيا أكثر من تعلقها بالمعرفة، أو يصلهما بالتأريخ للرواية تأريخاً للموضوعات والأهداف، وهاتان الصلتان كلتاهما لم تكونا من قصد الكتاب المباشر.

لنقل ـ ببساطة ـ إن التنوير هو وعي التقدم وقيم المدنية الحديثة التي تحتفي بالحرية والفردية والمعرفة والحقوق الإنسانية وتدافع غوائل التسلط والاستبداد والوصاية بأي معنى. هكذا لا تصبح الصلة بين الرواية والتنوير، مخصِّصَةً بالضرورة خطاب الرواية دون غيره من الخطابات بتضمن التنوير والقصد إليه. ولذلك يمكن أن نفهم علاقة الرواية بالتنوير هنا من خلال خصائص الرواية النوعية، ومن خلال

سياق تشكلها وفعلها التاريخي الثقافي في الأدب العالمي وبخاصة الأوروبي الذي نبعت منه، وفي الأدب العربي على حد سواء.

فالرواية تقوم على تعارضات تمثِّل وجوه التقابل والصراع الثقافي الاجتماعي وتعدُّدَها واختلافها، وهي بهذا تنفتح على العموم الاجتماعي والإنساني الذي يغدو التمثيل للاختلاف فيه وجهاً من وجوه التأكيد على التساوي والاعتراف به. وهنا تأتي الصفة البوليفونية للرواية التي بنى عليها باختين خاصية الحوارية، بحيث يغدو تعدد الأصوات واختلافها في الرواية دلالة ديمقراطية ودلالة موضوعية. ومعنى ذلك أن الرواية تقطع مع التسلط والأحادية وناتجهما من الصيغ الاجتماعية التقليدية والظلامية تلك التي كان التنوير، أول ما كان، نقضاً لها وانقضاضاً عليها.

وليس الاعتراف بالاختلاف من حيث هو مطلب مساواة سوى تجسيد لدلالة الاستقلالية التي كانت أول مبدأ للتنوير وشعاره الذي تعبِّر عنه مقولة كانت في مقاله الشهير، ما التنوير؟: «امتلك الشجاعة على أن تستعمل عقلك أنت! هكذا هو شعار التنوير»[1]. وهو المدار الذي انبنت عليه القيمة الإنسانية؛ فالانتماء إلى الجنس البشري أي إلى الإنسانية بما هي صفة كونية هي أكثر أصالة من الانتماء إلى هذا

(1) Immanuel Kant' An Answer to the Question: What Is Enlightenment?' tran. James Schmidt، In: *What Is Enlightenment?: Eighteenth - Century Answers and Twentieth - Century Questions*, ed. James Schmidt, California: University of California Press, 1996, p. 58.

المجتمع أو ذاك، ولهذا يقول تودوروف في كتابه (روح الأنوار): «إن مطلب المساواة نابع من الكونية»[2] ويحيل على هذه الكونية ضروب الكفاح التي لا تزال متواصلة إلى اليوم، مثل الكفاح من أجل أن تكون النساء مساويات للرجال أمام القانون، وإلغاء الرق، والاعتراف بكرامة الفقراء، والنظر إلى الأطفال باعتبارهم أشخاصاً، وحق الفكر والرأي والتعبير... إلخ.

وقد تضافرت الرواية مع الفنون الحديثة في التفاعل مع التنوير والتشكل بطوابعه ومطالبه، وأولها مطلب الحرية والاستقلالية؛ فليس هناك رواية بالمعنى الذي يجعلها رواية حقاً لا تخرق المتصل، ولا تنطق المسكوت عنه، ولا تتكون شخصياتها من خلال تعارضها مع بنية الواقع الاجتماعي. وهي في هذا المساق تعظِّم الفعل النقدي وتصدر عن وعي صميم بالنسبية الجوهرية للأشياء الإنسانية، وتغدو حكمتها ـ كما يصفها ميلان كونديرا ـ «حكمة اللايقين»[3]. ولم يعد من طموحها الكشف عن الطابع المثالي للواقع الإنساني بل عن الإنسان في فرادته وانغماسه في عيشه وشؤونه الخاصة.

ومثلما كان الإقرار بكونية الإنسان معلولاً لشرعية الاختلاف والتنوع في فلسفة التنوير، فإن شهية المعرفة المفتوحة على النماذج

---

(2) تزفيتان تودوروف، روح الأنوار، ترجمة: حافظ قويعة، صفاقس: دار محمد علي، 2007، ص18.

(3) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: د.بدر الدين عرودكي، دمشق: الأهالي، 1999، ص14.

الإنسانية المتعددة، وعلى المجتمعات الأخـرى، هي ناتج تلك العلة التي أدت إلى أن ينظر الإنسان إلى ذاته بما يقلل من مركزيتها البشرية. وقد اتصل ذلك بدلالة الموضوعية في مدار الحقيقة العلمية وإبستمولوجيا المعرفة، تلك الدلالة التي أشعلت هوى المعرفة، باتجاه الدراسة للحياة المحسوسة للإنسان بقدر الدراسة للكون، فغدت العصور الحديثة تراكماً متصلاً ومستمراً من كشوف المعرفة الإنسانية والطبيعية المذهلة، وأصبحت الرواية ـ ضمن هذا السياق ـ فعلاً معرفياً. ولهذا يقول كونديرا: «إن الرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود لايزال مجهولاً هي رواية لا أخلاقية. إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة»[4].

هذه المعرفة التي ينبع منها النوع الروائي جعلته بلا حد، فهو بنية كتابية مفتوحة، وضدٌّ لأي تكوين جاهز. ومعنى ذلك أنه لا يوجد مرجع فوق الرواية، تماماً كما هي حال المعرفة التي لا تكون منتجاً نهائياً ولا مثالاً ناجزاً ومغلقاً على نفسه. وقد وصف إدوارد الخراط الرواية ـ من هذا الباب ـ بأنها «سعي نحو الواحدية المتنوعة المتكثِّرة الجوانب المفتوحة»[5]. وهو وصف يعاين الرواية في تعبيرها عن المعيش الراهن، وتسجيلها للتغير لا الثبات والتعدد لا الوحدة والاختلاف لا

---

(4) المرجع نفسه، ص13.

(5) إدوارد الخراط، وظيفة الأدب والرواية اليوم، ضمن كتاب: الإبداع الروائي اليوم، أعمال لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، مارس/ آذار 1988، اللاذقية: دار الحوار، 1994، ص121.

الانسجام والواقع لا المثال، والنتيجة هي كثرة مفتوحة وتعدد لا نهائي، والوحدة ـ على رغم ذلك ـ هي لازم ذلك وملزومه الذي يحول دون العدمية واللامعنى.

ولقد كانت الرواية العربية منذ نشأتْ احتفاءً بأسئلة التنوير واندراجاً حتمياً في مساق ما أثاره من تبعات أخلاقية ومعرفية ووجودية وإيديولوجية في أزمنة الثقافة الحديثة التي لم يعد لكتابة المثقف فيها لجماعته الصغيرة من دلالة خارج حسابات المدلول الإنساني الذي كان من أول ما رشح عن فكر التنوير وروحه. وكانت الرواية العربية شريكة لبعض المنتجات الثقافية العربية الأخرى الشعرية والنظرية والأدائية في الاحتجاج ضد القمع والبحث عن الحرية والعدالة والمساواة، وتجسيد وطأة الظلم والجهل والتخلف، ونقد السلطة والثقافة الاجتماعية في المجتمعات العربية. لكن الرواية أربت على غيرها ـ في هذا الصدد ـ لطبيعة نوعية فيها تمنع ـ حتى لو هيمن صوت المؤلف ـ أحادية الصوت بسبب تعدد مادتها، ولطبيعتها الحرة على حافة الهوامش وبعيداً عن الرسمي والمركزي، وانطباعها بالموضوعية وتمردها على القولبة والتدجين. وإلى ذلك فهي مساحة اتساع لرسم صور الاختلاف والتنوع في النماذج والمجتمعات الإنسانية، والاحتشاد برغبة المعرفة وفضولها المحموم. وهي أمور تتصل ولا تنفصل سببياً عن مقروئيتها الواسعة وانتشارها في طبقات العامة والخاصة.

أما مادة هذا الكتاب فتتألف من قراءات كتبتها في أزمنة

مختلفة ولكنها متقاربة، لروايات عديدة من البلدان العربية، تمتد منذ الثلاثينيات الميلادية إلى نهاية العقد الأول من هذا القرن، وأكثرها ينتمي إلى العقدين الأخيرين. وهي قراءات تصف تقنيات الروايات لاستكناه دلالاتها وسياقاتها الثقافية، وذلك من دون حساب لعنوان الكتاب الذي أصبحت الآن تؤلف متنه. فعنوان الكتاب هنا، هو ناتج التشارك والتلاقي بين الروايات في قراءتها وتوصيف دلالاتها، لكنه بالطبع ليس لاحقاً للقراءات مادام مخبوءاً فيها وامتداداً متصلاً في مادتها وفي الرؤية إليها، بل هو في النتيجة علاقة عموم تصل النوع الروائي بالتنوير وتجد براهينها بتجدد قراءات الرواية والحديث عنها وتقادمه على حد سواء.

وأول ما يقف عليه الكتاب هو أزمة التوجه التي بدت في الرواية العربية بمثابة بحث ثقافي في مساحة التقابل بين الشرق العربي الإسلامي والغرب، وذلك بالتذرع بتقنية الرحلة التي تتيح الإطلال على المجتمعات الأخرى واكتشافها عن طريق المقارنة بمجتمع الذات. وهي مقارنة ذات حمولة نقدية للذات في ضوء المعرفة بالغرب، ولكنها في الوقت نفسه نقدية للغرب في ضوء المعرفة بالشرق. وهي ـ هكذا ـ تترامى إلى خيال مجتمع جديد يخلع ربقة التخلف والقمع والتسلط والمادية، وبهذا تصنع تعددية النماذج الثقافية الاجتماعية التي تفض طوق الواقع ومحدوديته وتفترض ـ ما دام الأمر كذلك ـ قراءة تفاوضية وحوارية وغير تلقينية.

ويأتي تكسير نمط العلاقة الثقافية بالآخر أحد تجليات الرواية العربية، التي تفكك بها التعصب وتخرق متصل الخطاب لتوليد إثارة وخلق حدث بالمعنى الروائي والتداولي. وهو منظور ترامت به الرواية إلى ممارسة دور نقدي تجاه الثقافة لتوليد معان إنسانية ووطنية بمنجاة من التعصب والكراهية والاحتشاد بالبغضاء والمكائد المتبادلة. وقد غدا هذا المنظور مداراً من دلالة متداولة روائياً على أن فضاء التعصب متقارن مع الطغيان والمجتمعات البطريركية ولا يكف عن توليد أوهام الذات المشوِّهة لإنسانيتها وعقلانيتها. وهكذا كانت صفات الحب والتسامح والسلام في النموذج الروائي إحالة على القوة لا الضعف والعلم لا الجهل والانفتاح لا العزلة ووضوح الهوية لا تلاشيها، ومقتضى ذلك أن التعصب هو ـ على العكس ـ ناتج الضعف والجهل والانغلاق وارتباك الهوية.

ولا يستقل تفكيك التعصب عن تفكيك التطرف الديني الذي حاولته المعالجات الروائية، لأنهما ينهلان من معين واحد وينطبعان بالطوابع الدوغمائية نفسها. ونموذج التفكيك للتطرف الديني روائياً يأخذ أهميته الظرفية في تصاعد عنف الجماعات الإرهابية المسيّسة التي أدلجت الدين الإسلامي وتمسّحت به زوراً وبهتاناً في تفجيرات غادرة وممارسات عنيفة طاولت الأبرياء حتى من أبناء الدين الإسلامي نفسه، واستمالت الشباب إليها لملاقاة حتوفهم بتزييف معاني الجهاد والشهادة. لكن النموذج الروائي في هذا الصدد لا يفصل الإرهاب عن

سياق الواقع العربي الإسلامي الذي تغدو فيه الممارسة السياسية ضرباً من الاغتصاب والإكراه، وذلك في مدار يكشف عن دلالات الموت في واقع وجودي وثقافي مأزوم لم يعد يستشعر لذة الحياة وقيمتها، ويقرن بين الإرهاب والسلطة المستبدة والفاسدة قراناً واصلاً بين مكوناتهما في تولُّد أحدهما عن الآخر، وتبادلهما الفعل ورد الفعل.

وقد تجلّى في الرواية العربية مخاض عسير لولادة جيل جديد، جيل خارج من تحكُّم الجماعة واستبدادها، جيل يبحث عن فرديته، ويبحث عن معناه الاجتماعي في مداه الوطني والقومي والإنساني. وهو جيل يفرز ـ دوماً ـ العوائق ويولد العقبات بقدر ما يرثها، وينتجها بقدر ما يستوردها. وإذا كان المخاض ملابسة نشوء جديد، ومعاناة انبثاقه وتشكّله، فإن تمثيله وسرد أحداثه هو محور انجلاء علاقة بين متقابلين: جديد وقديم، ونور وظلام، ومقبول ومرفوض، وجميل وقبيح، ومتحرك وساكن، وحي وميت... في المدى الذي يصلنا بدائرة الجدل والاصطراع بين التيارات والمواقع والأفكار الاجتماعية، حين تبع النمو الاقتصادي والاستقرار السياسي بدايات وعي جديد بالآخر العربي والغربي، وتزايد درجات نوعية من الاستيعاب للتراث، ومن ثم بروز مواقف نقدية تجاه الذات متصلة بالتطلع إلى المستقبل، خصوصاً في جهة الموقف من المرأة، وحرية التعبير، والعدالة الاجتماعية. وبرزت ـ في هذا الصدد ـ بطولة الشاب المثقف المعوّق اجتماعياً، كما برزت بطولة أدوات الوعي كالصحيفة والكتاب.

وبالطبع فإن المسافة الفاصلة بين المجتمعات المحافظة والمنغلقة وبين الرواية مجلى إثارة قمينة بالتأمل، فتلك المجتمعات تتأسس على حواجز صفيقة ضد البوح والنقد والكشف والشفافية، وتنفر من الانفتاح والتواصل مع الآخر. إنها مجتمعات لا تكاد تعرف غير الوعظ والخطابة والهجاء والمديح، وتبارك ـ دوماً ـ التلقين والاستظهار، وتنتج أفراداً بعقول وقامات متساوية، أو هكذا تظل تحلم. وبذلك تهيمن عليها أحادية الصوت، ويطغى الاستسهال والتحديدات الشكلانية التي تدلل على الانفصال عن تجربة الحياة، والانغماس في وهم الشعور بالاكتمال على نحو ينتج التلهف إلى ما يعكس صورة المجتمع من مرايا تبقيه هكذا. لذلك تبدو الرواية من هذه الوجهة ثورة في هذه المجتمعات، على مستوى الشكل والرؤية والمضمون، ويرينا النموذج هنا السرد الروائي من محلية معلنة باسمها وقد كانت إلى لحظته بكراً تقريباً، فيبتدرها بما يكتسح الجدران الساترة، ويفتح مغاليق الحكاية الموصدة على المستتر الذي تزداد حكايته تفصيلاً وجاذبية كلما ازداد استتاراً.

هذا الاستتار هو ما أغرى الرواية أن تتحسس المدينة العربية بالشم، فتحكي روائحها بطريقة اللعب على التعارض بين الإخفاء والفضح اللذين يمثلان التعارض بين فعل المدينة من جهة وفعل الرواية من جهة أخرى. وهي طريقة تمكِّن الرواية من السخرية التي لا قوام لأي رواية إلا بقدر منها، وذلك بإعلان الروائح التي تتقوَّم بقيمة

الذاتي والخاص، وبالتذرع بذلك إلى تشخيص التردي والتناقض، أي إلى ما هو علة لكل سخرية. ولا تنفصل سخرية الرواية عن جديتها التي تبرز في البحث عن مفتاح للمأزق الإنساني والوجودي، مأزق الصراع على المنفعة والمادة والتسلط الإيديولوجي وقوى الجهل والتقليد والظلامية، وهو مبحث يجاور بين الإنساني والديني ويلوذ بالمقدَّس والإعجازي الذي يمد في حيِّز الزمن ويجاوز التجربة والمعقولية إلى الروح الكونية الجامعة وفضاءاتها في الغيب.

وقد كان المهمَّشون مداراً أثيراً للرواية تمارس إنطاقه وسرد عذابات الفقر والبؤس والإقصاء والتمييز والتسلط والأثرة والاستغلال والسُّخرة والجهل والتقليد التي تحط بكلكلها عليهم. وبدا في الرواية أن الأقفاص التي تخنقهم عديدة، وأن قفص الثقافة من حيث هي نتاج قوة بالمعنى السلطوي بكل ممكنات السلطة المعنوية والمادية، أكثرها تحدياً لهم وأشدها تأثيراً عليهم وتقييداً لهم؛ فقفص الكائن وسجنه أكثر بشاعة وفظاعة حين يكون سجناً ثقافياً. وقد كان ملفتاً هنا تلاشي البطولة بالمعنى التقليدي، أعني غياب دور الزعيم المخلّص والمنقذ الذي لم يعد الإيمان به من هذه الوجهة سوى تركة بائسة من مخلفات الحكاية الشعبية. وبدلاً من ذلك فإن الرواية تسلك مسلكاً ساخراً في دلالة البطولة وأحياناً مناقضاً لتقليدية البطل في الذاكرة فتأتي ببطولة المرأة وبمعنى لا يلتبس بدور الذكورة والأبوية التقليدي وإنما دور الأمومة أو ما يخرق ميتافيزيقيا الذكورة الثقافية.

بقي أن أشير في ختام هذه المقدمة إلى أن معارضات التنوير العديدة منذ الرومانسية ومدرسة فرانكفورت بقطبيها الشهيرين في نقد التنوير: ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدورنو وصولاً إلى ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثة، إضافة إلى النقد الموجّه إليه في الثقافة العربية الإسلامية الحديثة، تعني، أكثر ما تعني، أن التنوير خط لا نقطة، وطريق لا بيت، واستمرار لا توقف، وأنه فكرة مفتوحة على الاغتناء المستمر بالنقد والكشف. وليست صلة الرواية بالتنوير، في أوضح ما تكون، في تداولها ثيمات معينة فقط يمكن أن نصفها بثيمات التنوير، وإنما في خاصية شكلها المفتوح وطبيعتها النقدية والكشفية. لكن هذه الصلة بين الرواية والتنوير لا تعني ـ بحسابات قيمة التنوير الإيجابية ـ أن تتبوأ الرواية ـ مهما قلنا عن أهميتها من هذه الوجهة ـ مرتبة فوق ما عداها من أشكال الفكر والأدب والفن، خصوصاً والرواية نفسها ممارسة تفكيك ونقض لتراتبات الأشكال والأنواع والطبقات، فهناك ـ إذن ـ حاجة إلى الكشف عن ممارسة التنوير وأشكالها في الشعر وفنون الصورة والفنون الأدائية وألوان الفكر النظري والتحليلي... بقدر لا يقل عما تطرحه الرواية ولا يستقل عنه.

والله الموفق.

الرياض

21يناير/ كانون الثاني 2012



عصفور الشرق الحائر



الرحلة إلى الغرب بحثاً عن الشرق

تمثِّل رواية توفيق الحكيم (1898-1987) «عصفور من الشرق» (1938) صورة الآخر الغربي، من خلال رؤية بطلها «محسن» أو عصفور الشرق، كما يصف نفسه ويصفه من حوله في الرواية في مرات عديدة. وهو فتى مصري قدم إلى فرنسا من دون أن تعلن الرواية شيئاً محدداً عن سبب قدومه، ومن خلال رؤية الشخصيات الأخرى الغربية ذات العلاقة بمحسن في فرنسا، وهم أفراد العائلة التي سكن عندها في الريف القريب من باريس، والرجل الروسي «إيفانوفتش» الذي قابله محسن في مطعم متواضع، ونشأت بينهما علاقة فكرية وثقافية، والفتاة «سوزي ديبون» التي هام بها عصفور الشرق، وانتهت به أوهامه تجاهها إلى اليأس والفراق.

والرحلة، هنا، هي الصفة الأولى التي تنفذ منها الرواية إلى بناء خطابها، وهي عادة سردية قديمة للتذرع إلى اكتشاف الآخر وتمثيله ووصفه. أعني أنها مبرر الحكاية له الذي يُخفي الرغبة المباشرة في سَوْق الأفكار المجردة عن وصف الآخر. لكن هذه الرغبة ليست حدثاً فردياً متعلقاً بالمؤلف بل هي سؤال المرحلة العربي والإسلامي والإنساني الذي انبثق من لحظة الاصطدام بالقوة الاستعمارية لأوروبا

وتبلوُرِ الوعي بالذات، فنشأت ثقافة مصطرعة في ذاتها تجاه الغرب بين الإعجاب به والخوف منه، والانجذاب إليه والنفور عنه.

وهكذا توالت، في الفضاء العربي والإسلامي، في العصر الحديث، المقولات والكتب والروايات وأحياناً المناظرات... إلخ التي تجمعها رغبة الفهم لهذا الآخر، ولكنها في الوقت نفسه رغبة الفهم للذات ووعي بمأزقها ورغبة في تخطيه. وليس كتاب رفاعة الطهطاوي (1801-1873) «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» وصفاً خالصاً للتقدم الأوروبي بل هو في الصميم أسئلة الفقدان مطروحة على الذات من موقع مختلف.

أسئلة الفقدان العربي والإسلامي، هذه، تأخذ زاوية نظر مختلفة عند آخرين من الأدباء والمفكرين والناشطين فتغدو أسئلة فقدان يعانيها الغرب لا الشرق، ويتم تقويم الغرب في زاوية العدو المتربص دوماً أو خانة المنحط دينياً وأخلاقياً وإنسانياً، ضمن سياق يستمد من التنزيه للذات وإعلائها. لكن الحافز في الوجهتين جميعاً متصل بما يمثله الغرب من تحدٍّ صنع اصطراع الذات مع ذاتها واصطراعها معه.

وطبيعي أن يكون الغرب هو متعلق الحديث عن العلم والنظام والقوة والثروة والتقدم وملزوماتها ولوازمها بما يمثله منها عملياً، وأن يكون الغرب ـ في الوقت نفسه ـ حافز الحديث عن التراث والدين والهوية والأصالة بوصفها دوال ذاتية لها خصوص ومحلية.

وهو الحديث الذي أخذ يداور موضوعات إنسانية من قبيل:

الحق والواجب والحرية والعدالة والحب والروحية والجمال والإنسان والعنصرية والحرب والتنوير التي لم تفارق مشاغل الفكر الإنساني وأحلامه منذ القدم لكنها تجددت في ضوء التقابل مع الغرب على القاعدة نفسها المتوترة بين الإعجاب والنفور بحيث يغدو الغرب ممدوحاً و ـ أو ـ مذموماً وتغدو الذات العربية الإسلامية في الموقع المعاكس الذي يتبادل مع الغرب الصفتين من منظور التقابل والمقارنة. والنتيجة هي تلك المواقف الأربعة التي استقرأها عبد الإله بلقريز في الوعي الذاتي بالآخر، وهي: وعي الاختلاف، ووعي التشابه، والشعور بالتفوق، والشعور بالنقص[6].

ولهذا كانت «عصفور من الشرق» التي نبعت من هذا المناخ وتعاطته، رواية أفكار أكثر منها رواية تجربة إنسانية. ورواية الأفكار كما هي صفتها في هذه الرواية، موجَّهة وليست موضوعية، فهي رواية مشغولة بأفكار شخصياتها، والتأتي لعرضها وتفصيلها. وهي رواية غير واقعية بالمعنى الذي يحيل السرد إلى أُطُر تصف الواقع وتصنفه على ضوء أفكار جاهزة، بعمومها وإجمالها، ومن ثم تقويمه في ضوئها.

إنها رواية واضحة القصد إلى بث الفكرة وإعلانها، والشخصيات تتكلم وتهجس أكثر من أن تفعل. لكن أفكارها التي تنطقها ليست إلا أفكار المؤلف، وذلك لأنه لا يجعلها تتصادم وتتعارض وتتخالف.

---

(6) عبد الإله بلقزيز: العرب والحداثة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2007، ص45.

أما ماهية هذه الأفكار وتنوعها، فإنها أفكار إيديولوجية عن الرؤية للعالم والإنسان والمجتمع، من خلال قيمة السعادة التي تتحقق في شروط معينة. وهي شروط سياسية اجتماعية تصنع واقعاً آمناً وعادلاً وجميلاً ومغتبطاً بروحانيته الدينية والعاطفية التي تفيض من الداخل، وتُبْقِي الإنسان إنساناً لا آلة صماء.

وعندئذ يحضر التقابل بين الشرق والغرب بوصفهما منبع العناصر والمكونات التي تتضمنها تلك الأفكار في الوقت الذي يبقيان بعيدَيْن عنها وخارجين عن شروطها، وهذا هو مبرر تلك الأفكار وبالتالي مبرر الرواية. فالغرب ظالم ومنحط تماماً كما هو الشرق، من وجهتين مختلفتين، وهما معاً يصنعان المعاناة التي تبحث عن الحل والخلاص.

ويبدو عنوان الرواية دالاً من هذه الوجهة، فالعصفور هو محسن، الفتى القادم إلى فرنسا، والعصفور يمثل البحث والتنقل بقدر ما يمثل رمزية الطائر على العلو والتحليق والحرية، والمجافاة للقفص الذي يقف في قبالة العصفور دال السجن والجمود والتدجين والقمع بغير معنى. وهو طائر ضعيف وصغير الحجم، ويَنْدى بدلالة عاطفية وروحية رامزة للجمال والحب والغناء والسلام والمودة.

ويضيف العنوان إلى ذلك نسبته إلى الشرق، فهو «عصفور من الشرق» وهذا يعني اغترابه، فلا معنى لنسبته إلى موطنه وهو فيه، كما يعني الإعلان عن مكان غربته وهو الغرب الذي يحضر ـ هو وليس

غيره من الجهات أو أسماء الأماكن ـ في مقابل الشرق. وهكذا ترشّح دلالة العنوان، غُربة العصفور وبحثه بين فضاءين: الشرق والغرب.

والعنوان، هكذا، وثيق الصلة بعالم الرواية وكونها الفني، ونابع من المؤدى الدلالي الذي تترامى إليه. فنسبة العصفور إلى الشرق وليس إلى مصر وهي تحديداً بلده، يعني القصد إلى انتزاع دلالة الوطن من الجهة والمكان والجغرافيا، إلى الدلالة الثقافية الاجتماعية والإيديولوجية، وهي دلالة وإن حيَّزها الشرق وحدَّها، فإنها تترامى إلى الإنساني والكوني بالمضادة لمفهوم الشرق الذي صنعه الغرب الاستشراقي والاستعماري، والذي آل إليه واقع الشرق بعوامل ذاتية وداخلية، فغدا محدوداً وضعيفاً وبلا تأثير، وقاصراً عن الأفكار التي تنطقها الرواية. ويضاف إلى ذلك أن الرواية تستلهم للشرق دلالة الأصل بما يعنيه من القدم والعراقة ومن دلالة المنبع والمصدر للأديان والتاريخ بحيث يغدو دلالة أشواق إنسانية وكونية.

وجاء الإهداء الذي تصدَّرَ الرواية: «إلى حاميتي الطاهرة السيدة زينب»، ليصنع علاقة مع العنوان ومع المتن، وليؤكد دلالة الشرق تلك، ويقدم وظيفة تداولية للرواية تصل بين المؤلف والقارئ من خلال الشخصية المهدَى إليها. فالإهداء ـ بحسب جينيت ـ ليس خطاباً يستهدف المهدَى إليه فقط، بل يستهدف أيضاً القارئ[7]، ومعنى ذلك

(7) Gerard Genette, *Paratexts: Thersholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambridge: univert=sity of Cambridge, 1977, p.141.

أن المؤلف يجعل المهدَى إليه على علاقة به بحيث يغدو، كافلاً له، ومقوِّماً لإنجازه. وهذه دلالة واضحة هنا، فإهداء الرواية ليس إلى شخصية خاصة بل إلى مشتركة وهي السيدة زينب، سليلة بيت النبوة، في مؤدى يعلو عن الجهات وينفيها أو قل يفتحها على الإنساني والعام، ويؤمِّن معنى مغايراً للاغتراب ومضاداً للمادي والعنيف والآثم، أي لما هو سجين دلالة الصلة بالغرب، أي صلة.

ويحتشد متن الرواية ـ بعد ذلك ـ بدوال عديدة تؤكِّد دلالة الإنساني والروحي والعالمي، في الرؤية التي تصنعها تجاه العالم، وبشكل ينفي دلالة الغرب على الجهة أو على العرْق والعنصر، مثلما ينفيها عن الشرق.

أما اسم محسن الذي سمَّى به الحكيم بطل روايته هذه، وهو اسم دال على الثناء عليه ووصْفٌ له بالإحسان، فيتضافر مع الصفة الفكرية للرواية ذات المنحى التقويمي، ويبارك دلالة الإهداء إلى السيدة زينب التي تشف عن طلب القيمة. وقد سبق للحكيم أن اختاره اسماً لبطل روايته «عودة الروح» (1933) التي يضطلع فيها محسن بطموح تقدمي وطني واجتماعي، ويتطلع إلى دور قيادي ثوري، لحل معضلة التخلف.

الغرب: هذا الشهي... هذا الملعون!

تؤدي شخصية محسن في رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، وظيفة دلالية على موقف فكري وتقويمي تجاه ذاته وتجاه الواقع الذي يحيط به. فهو علامة دلالية مؤلَّفَة من خلال ما تتسم به شخصيته وفكره وسلوكه، تقوم بدور شبيه بالمرآة المتعددة الألوان التي تنعكس عليها صورة الغرب والدلالة عليه، بمنطق ذي مرجعية شرقية(عربية إسلامية)، ومرجعية إنسانية وفلسفية مثالية، لا يكف عن المقابلة والمقارنة والتقويم.

وأول ما تقفنا عليه الرواية خاصية الشاعرية والحُلم والخيالية في تكوينه، من خلال حدث المطر الذي تبدأ به الرواية، والذي ثبت له محسن وحيداً يسير الهوينا، ويتأمل نافورة الميدان، ثم تمثال الشاعر «دي موسيه» وقد نقش على قاعدته «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم»[8] وقول صديقه أندريه، ابن الأسرة التي سكن لديها: «إنك رجل خيالي، وهذه مصيبتك!» (ص58).

وتتصل هذه الخاصية بولعه بالفن وإعجابه بالمسرح وهيامه

(8) توفيق الحكيم، عصفور من الشرق ،القاهرة: مكتبة الآداب، 1984، ص19.

بالموسيقى، فالعجوز في منزل الأسرة التي سكن لديها، تعده بثمن لعمله في تقشير البصل لها، أن تعزف له أغنية على البيانو، فيهتز في كرسيه وينشد على الفور مطلع أغنية (سان ساينس): «قلبي يتفتح لصوتك كما تتفتح الأزهـار لقبلات الصباح»! (ص36). وتعلقُه بالدخول إلى دار الأوبرا كان حكاية دالة حقاً على الجنون بالموسيقى، وهو حدث أشعر محسن في مقابل البذخ الباريسي بالصغار والفقر (ص37).

وتتكرر دلالات العشق للموسيقى في اندفاعه إلى حضور حفلة موسيقية تعزف فيها السيمفونية الخامسة لبيتهوفن، ووصفه لها بالدلالة على ما يرفع الإنسانية إلى هذه المرتبة، مستذكراً كلمة قرأها في (نيتشه): «كل عواطف البشرية السامية في السيمفونية الخامسة!» (ص77). ويجلس أمام مبنى الأوديون يتأمل الأعمدة العظيمة التي يقوم عليها بناء المسرح الفخم، ويتصور بابه «كأنما هو باب الفردوس»! (ص66 ـ 67).

وتدلل الرواية على مثالية محسن الفكرية والسلوكية، من خلال الإشارة إلى قراءته كتاب أفلاطون «الجمهورية»، وهو يقشر البصل! (ص32). وفي ليلة الأوبرا التي أشعرته بالحرج والمذلة «تمثلت له تلك الجمهورية الجميلة التي تخيلها الشعراء والفلاسفة في كل زمان: جمهورية لا تعرف الفقر ولا تعرف الغنى لأنها لا تعرف الذهب، وتعرف السلام لأنها لا تعرف الجشع... الكل فيها مثل فرد واحد،

والكل فيها يعمل، والكل يأكل، والكل يقرأ وينعم، والكل يلعب ويمرح. أما الذهب فإنهم يصنعون منه مصابيح الطرقات وحوافر الجياد»! وينتهي هذا الحلم بالتفجع على فقدانه والحنين إليه (ص38).

ولا يختلف منظور المثالية لدى محسن عن سمة الإنسانية التي تنفره من العنف والدم والكراهية والعدوان، وتعطفه على ضحايا البؤس والجشع. فمنظر الجندي البريطاني الذي قتله الثوار في القاهرة أمام عينيه، بضربه على رأسه بالحديد ظل كابوساً مفزعاً له، على الرغم من وطنيته وكراهيته للمحتلين وتأليفه الأغاني الحماسية للثوار. والعجوز الفرنسية وهي تدعو حفيدها الطفل الذي يلهو بلعبة أن يقتل الألمان، مذكِّرةً بما قصَّته عليه من إرادتهم تدمير باريس، يسترعي تأمل محسن: «أليس في كل فرنسا أمهات يلقن أطفالهن كراهية الألمان؟ ومن يدري؟ لعل كل نساء ألمانيا يعلمن أطفالهن كذلك بغض الفرنسيين! ولتكن الأسباب ما تكون... بأي حق تستطيع أم أن تنشئ ولدها على العداوة والبغضاء؟» (ص40).

وما دام محسن مثالياً وإنسانياً، وبروح الفنان وقلب الشاعر، فإن التقشف والبساطة والجدية والتصوف، عناصر متآلفة في تكوينه.

ولن ينسى قارئ الرواية حِدَّة هجائه للبذخ والإغراق في الترف ليلة دخوله دار الأوبرا، وقوله متذمراً: «لكأنما جاء القوم ـ وأغلبهم من سراة الأمريكان إلى هذا المكان ـ يتساجلون الغنى والسعة وكبرياء المال، أكثر مما جاءوا يلتمسون لذة التطهر والخضوع في حضرة الفن، أو لذة العودة إلى الإنسانية والروح على يد الموسيقى»! (ص37).

ويتأكد هذا المعنى في دخوله إلى مطعم زبائنه من العمال، وقول الراوي عنه: «ولكن الفتى لم يأنف من تلك السواعد العارية، والجباه المتصببة عرقاً، والثياب التي تقطر بؤساً؛ فمحسن لا يشعر دوماً أنه في مكانه، إلا بين أمثال هؤلاء» (ص93 ـ 94). وتصفه العجوز الريفية إلى زوجها بأنه لا يميل إلى اللهو. وأنه طالما فاجأه المساء، وهو جالس إلى مكتبه، أمام كتابه بلا حراك، وتدخل عليه حجرته، فتجد الظلام مخيماً عليه، وهو جالس جامد كالتمثال.

ويلوح من أكثر من إشارة أنه ذو هوى اشتراكي، خصوصاً في كراهيته للأمريكان التي تعني نفوره من التوحش الرأسمالي، وانعقاد الصلة بينه وبين الرجل الروسي «إيفانوفتش»، بعد أن اكتشف أنه يقرأ كتاب:»رأس المال» لماركس (ص95 ـ 96).

وإلى ذلك فهو متدين ومتصوف، فهو يسأل إيفانوفتش عن إيمانه، ويكرر السؤال باستبشار حين رآه يتحدث عن الدين. والراوي يصفه بقوله: «إن محسن ليشعر دوماً أنه لا يسكن الأرض وحدها، إن حياته ممتدة أيضاً إلى السماء، وإن له أصدقاء وأحباء وحماة من القديسين أهل السماء... إنه لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملمات» (ص115).

وهو محتشم ومحافظ في أفكاره تجاه العلاقة بين الرجل والمرأة، فصديقه أندريه يتعرض لنقد محسن له واعتراضه عليه حين أكثر النظر والغزل في فتاة عابرة، ويصف الراوي ازورار محسن برأسه عن فتى

وفتاة من أهل باريس تعانقا خلفه وقبَّل أحدهما الآخر علانية، لأنه لا يرضى أن تعرض العواطف هذا العرض، في الشوارع والطرقات، فتبتذل وهي التي ينبغي أن تحفظ في الصدور كما تحفظ اللآلىء في الأصداف. وغيرته على سوزي التي تعلَّق بها، حين تتأخر عليه، وحين يراها بصحبة غيره.

هذه السمات التي تخصص شخصية محسن في الرواية، تدلل على اختلافه عن المكان المحيط به في باريس، أي عن محتواه الثقافي الاجتماعي. لكن هذا الاختلاف لم يكن باتاً وكاملاً بالكلية، فهناك مشترك يسمح بنشوء علائق تحفز السرد وتمده في الزمن، وهي علائق تؤسس في خطاب الرواية للتَّقابل بقدر ما تؤسس للمقارنة، وهما جانبا الانفصال والاتصال اللذان يريد خطاب الرواية الدلالة عليهما، فلا مقارنة بين منفصلين لا يجمعهما جامع.

لقد كان خطاب الرواية يؤشر على انفصال محسن عن صفات المجتمع الغربي التي تجعله في قبالة محسن، فهو مجتمع مادي لا روحي، مجتمع غنى وثروة وبذخ، مجتمع إباحي غير متحفظ، مجتمع عملي وواقعي وبعيد عن الخيالية والمثالية، ومجتمع عنيف وبلا إنسانية. ويقع المجتمع الغربي من خلال هذه الصفات في مكان أدنى، من منظور الشخصية، التي تأخذ مكان العلو والصعود والسماء واللذة العليا والصفاء... إلخ.

وعلى الرغم من ذلك فإن محسن يكشف من منظوره عن جهات

التواصل معه، في المجتمع الغربي، تلك التي تستدعي المقارنة بين مجتمعه المثالي ـ كما يتصوره ويقوِّمه ـ الذي يكوِّنه الشرق ولكنه يجاوزه إلى سواه من المجتمعات الإنسانية والأحلام المثالية، وبين المجتمع الغربي الذي تمثله باريس كما يراها. فالنقش المدوَّن على قاعدة تمثال الشاعر (دي موسيه) «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» يثير ـ منذ أول الرواية ـ سؤاله: «حتى هنا أيضاً يعرفون هذا؟!» (ص19).

وهكذا يتفاعل محسن ويتواصل مع علامات أخرى عديدة تكرِّس خصائصه الموصوفة أعلاه، وتشنع على أضدادها مما يتصف به الغربيون. وليست محبة محسن للعمال وبؤسهم، أو مشاركته لشكوى أندريه وزوجه جرمين من استرقاق العمل لهما، أو شعوره بالخشوع حين دخل الكنيسة، أو انفعاله بثلب الروسي إيفان للغرب وثنائه على الشرق... إلخ سوى أمثلة مما يصل محسن بروابط مع المجتمع الغربي، لكنها روابط تضاعف دلالة انفصاله عنه لا اتصاله به، ومن ثم تؤكد دلالة بحثه عن شرقه المفقود، الذي تنتهي الرواية بطلب إيفان أن يرحلا، هو ومحسن، إليه.

إستراتيجية الشاهد الموثوق

الروسي «إيفان» بحضوره وكلامه هو الشخصية الثانية، في رواية «عصفور من الشرق» للحكيم. وهو يؤدي دوراً مسانداً لدور بطلها محسن، في وصف أوروبا ومقارنتها بالشرق، من زاوية المديح للشرق والقدح في الغرب.

وقد صنع خطاب الرواية إيفان لتأدية الغرض نفسه الذي تؤدِّيه شخصية محسن وهو الدلالة على الغرب من خلال موقف فكري وتقويمي، لكن بعيون أخرى هذه المرة، ومن انتماء غير شرقي، على النقيض من حال محسن، وذلك لمضاعفة الإيهام بصدقية خطاب الرواية ووجهة نظرها وتوسيعها بشخصية أخرى.

ولهذا تنعقد بين محسن وإيفان علاقات مشابهة متعددة. وأولها شحوبه وحدة نظراته، في وصف الراوي لرؤية محسن له أول ما رآه في المطعم، والوحدة وشعور النفي، حين سمع محسن صاحب المطعم، يحدثه متعاطفاً مع مرضه وشحوبه: «إنك تعيش وحدك» فيجيبه إيفان: «إني دائماً وحدي في الحياة» (ص94) وهذه الصفات تحيلنا على العصفور في عنوان الرواية الذي استعاره خطابها اسماً لمحسن في

فرنسا. وقد استرعت الوحدة تحديداً انتباه محسن، لأنه «كان يتصور أنه، هو وحده، الذي يحيا دائماً وحده في الحياة» (ص95).

وتأتي بعد ذلك صفة القراءة والثقافة، فقد رآه يخرج من جيبه كتاباً، ويأخذ في التهام صفحاته، والكتاب هو (رأس المال) لماركس، الذي يؤشِّر على الهوى الاشتراكي وأسئلة العدالة الاجتماعية عند محسن، ويجمعهما في الإطار ذاته، ولهذا تنعقد بينهما الصداقة التي تتعمق بعد أن زاره في غرفته البائسة ورأى الكتب مكدَّسة في كل مكان.

وتزداد الروابط بينهما من خلال صفات أخرى لإيفان، تتجلى في أفكاره التي يبسطها أمام أسئلة محسن وتعليقاته. فحديثه عن الدين ينم عن رؤية روحانية تجاه العالم، وتجاه معنى السعادة البشرية، ولهذا يقول: «ما أسعد أولئك المؤمنين الذين يرون الموت مرحلة إلى حياة أخرى مجيدة جميلة». وهي روحانية تفيض بمعان صوفية من جهة هجومه النقدي على العلاقة بين رجال الدين والسلطان والمال، وامتداحه للفقر وحياة البسطاء وقناعتهم، واستشهاده في هذا الصدد بدعاء النبي محمد (صلى الله عليه وسلم): «اللهم توفني فقيراً، ولا توفني غنياً... واحشرني في زمرة المساكين»! (ص181).

وتتصل تلك الصفات بصفة الإنسانية لديه، إذ يصفه محسن بأنه «يريد أن يخلق إيماناً للمحبة». كما تتصل بالمثالية الفكرية والخيالية فيه التي كانت صفة لمحسن عند أندريه وموضوعاً لسخريته منه. إن إيفان يقول: «الفاصل الوحيد بين الإنسان والحيوان هو الخيال»

ويهتف: «آه... الخيال هو ليل الحياة الجميل! هو حصننا وملاذنا من قسوة النهار الطويل... إن عالم الواقع لا يكفي وحده لحياة البشر!» (ص113).

هكذا تجمع تلك الصفات بين محسن وإيفان، ولكنها تطلق لسان إيفان بما أحجم عنه محسن، من النقد العنيف للغرب، وذلك بالاستناد إلى ضديته لتلك الصفات وإنتاجها بالضرورة رؤية تقويمية انتقاصية لما هو مختلف عنها وعلى نقيضها. ويطاول هذا النقد معظم جوانب الحياة الغربية، ومنظومتها القيمية، فهو نقد للعلم الحديث وللصناعة والاقتصاد والسياسة والدين والثقافة والأخلاق.

إن العلم الحديث الذي أنتجه الغرب، ليس «غير لُعَب من صفيح وزجاج ومعدن، قَدَّمت للناس بعض الراحة في أمور معيشهم، ولكنها أخّرت البشرية، وسلبتها طبيعتها الحقيقية، وشاعريتها وصفاء روحها!» (ص184). و«كل شيء في هذه المدنية الحاضرة يتآمر على قتل الفضائل الإنسانية العليا، وصفاتها الآدمية، السامية» (ص185). والصناعة «شطرت المجتمع الأوروبي إلى شطرين: فئة قليلة كل همها جمع المال وفئة كبيرة كل همها أن تقدم هذا المال في مقابل لقمة!» (ص186). و«لما كان الأوروبيون قد اتخذوا عادة القراءة طول الوقت ـ وتلك رذيلة، كعادة تدخين السجاير... ـ فإن أوروبا اليوم تتغذى بأدب من الطبقة العاشرة» (ص187). و«هذه الفتاة الشقراء التي تسمى

(أوروبا) جميلة رشيقة ذكية، لكنها خفيفة أنانية، لا يعنيها إلا نفسها، واستعباد غيرها!» (ص183).

ولم يكن نقد إيفان هذا موجهاً إلى أوروبا من زاوية الضدية للرأسمالية والليبرالية، فبلده وهو طليعة المعسكر الشيوعي ـ حين ذاك! ـ والماركسية إجمالاً، موضوع تشنيعه العنيف وسخريته الشديدة، وكان ذلك ضمن أوّليات الدّهشة المحفوفة بالمفاجأة في تعرف محسن عليه.

لقد أنكر محسن عليه علاقته غير الودودة ببلده، مقرراً: «إن روسيا الآن هي جنة الفقراء!». فأجابه إيفان: «أتظن؟... إن جنة الفقراء لن تكون على هذه الأرض!» «أنت أيضاً ممن يعتقدون في هذه الخرافة!» (ص97). ولا تختلف الماركسية، في بيان إيفان لمحسن، عن جملة الصفات التي رآها في الغرب، فهي مادية عنيفة، لأن ماركس «نسي السماء، فأمسك الناس بعضهم برقاب بعض، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتاً على الأرض». والماركسية هنا هي الفاشية هناك، إيمان «بزعيم من البشر، ونظام لا يؤدي إلى التوازن الاجتماعي... وإنما يؤدي إلى مطامع الاستعمار والوثوب على الضعيف من الشعوب» (ص98).

وفي مقابل هذا الهجاء العنيف للغرب، يمدح إيفان الشرق، وهو في مديحه للشرق، مثلما في هجائه للغرب، يقول ما لم يقله محسن، على الرغم مما يجمعهما من تشابه وتلاق. وعلة ذلك كامنة في

إستراتيجية السرد التي تصطنعها الرواية، فالآخر المؤيد للذات قيمة برهان وشهادة، والذات ضعيفة الموثوقية حين تتحدث بخير عما يتصل بها، ولهذا قيل قديماً: «والحق ما شهدت به الأعداء»، كما قيل «الاعتراف سيد الأدلة» والعكس بالعكس وهو ضعف الموثوقية في صفة الآخر حين يقدح في الذات.

وبالطبع فإن مديح إيفان للشرق هو أضداد ذمه ونقائضه الموجهة إلى الغرب؛ فالشرق خيالي وروحاني وإنساني وأخلاقي وجميل وعادل وسعيد ومسالم... إلخ. وهي صفات في خطاب الرواية تجعل للشرق جهة عليا مكانياً كما هي الجنة، في مقابل سُفْلية الغرب وتحدُّره وسقوطه المشابه لمكان الجحيم!

«آه ياصديقي، إن الغرب إنما عاش أجمل حياته في ذلك الحلم السماوي، وذلك العالم العلوي الذي صنعه الشرق، وإن ضياع الغرب لم يبدأ إلا يوم أفاق من هذا الحلم، ونزل إلى عالم واقعه، يدب في هضابه المتحجرة...» «آه!... السماء... الجنة... الجحيم!... جرِّد عالمنا الأرضي من هذه الكلمات الثلاث التي بنيت في الشرق، تنهار في الحال أروع أعمالنا الفنية!» (ص114) «إن الغرب يستكشف الأرض، والشرق يستكشف السماء» «إن الرجل الشرقي لايزال يحس آداميته بالنسبة للشيء الذي يصنعه، ويخلقه بيديه، آنية من الفخار كان، أو حذاء، أو رداء... أو قطعة أرض يزرعها ويجني ثمارها! إنه لم ينقلب بعد ـ لحسن حظه ـ منشاراً آدامياً، أو مخرطة بشرية!» (ص186).

وبمنطق إستراتيجية الشاهد الموثوق التي وظَّف خطاب الرواية إيفان لأدائها، يقابل محسن شهادته تجاه الشرق تحديداً، الذي ينتمي إليه، بالنقض لها. فهو يُطْرِق أمام إيفان ويقول دون أن ينطق: «إن الفتاة الشقراء يوم حقنت فخذها بالموروفين السام لم تترك أبويها سالمين، لقد قضي الأمر، ولم يعد هنالك نبع صاف؛ فإن الزهد قد ذهب كذلك من الشرق! وإن رجال الدين هناك يعرف بعضهم اليوم كذلك اقتناء السيارات، وقبض المرتبات، وتورد الوجنات من النعم والمتع، وإن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية... وإن التعليم العام للقراءة والكتابة، وحق التصويت والبرلمان، وكل هذه الأفكار الأوروبية قد أصبحت في الشرق اليوم ثابتة... وإنه لمن السهل أن تقنع شرقياً اليوم بأن دينه فاسد، ولكن ليس من السهل أن تقنعه بأن الصناعة الكبرى هي عجلة إبليس التي يقود بها الإنسانية إلى الدمار...إلخ» (ص193).

ولا يخرج عن منطق إستراتيجية الشاهد الموثوق دور العائلة التي سكن لديها محسن، فآلامهم وشكواهم وسلوكهم موظفة في سبيل الإشهاد، على القاعدة نفسها التي تصدِّق الانتقاد الذاتي أو الاعتراف، بالقدر نفسه الذي تصدِّق شهادة الآخر والمغاير والضد في الثناء على الذات والاعتراف بفضلها.

رواية متحيزة..!

أكثر من إشارة تجمع راوي «عصفور من الشرق»، وهو راو بضمير الغائب، مع بطلها محسن، فيغدو أحدهما الآخر بلا فارق. ولهذا يبدو الراوي، كما هي حال محسن، بموقف تقويمي في وصفه وإخباره، ومن ذات الزاوية القيمية التي يعتمدها محسن. والأمر نفسه يمكن أن نلحظه في علاقة الراوي بالروائي الكاتب توفيق الحكيم، بحيث يغدو الحكيم هنا كاتباً وراوياً في وقت معاً.

وقد نفهم للوهلة الأولى أن المراد من ذلك ما هو متداول في علم السرد تجاه صفة الراوي بضمير الغائب عموماً من انتفاء المبرر الفني في علاقته بما يروي، وهو ما يعني أن الكاتب لا يستخدم في سرده تقنيات تمكنه من الخفاء ـ مثلاً ـ خلف راو وسيط أو خلف الشخصيات.

وهذا إشارة أولى في هذا المعنى، لكن المسألة هنا تجاوز إلى فكر توفيق الحكيم ومواقفه ولغته، فالحكيم معروف بنظريته التي سماها «التعادلية»[9]، وهي فكر مثالي يقدم الفكر ويرى استقلاليته عن

---

(9) صدر لتوفيق الحكيم ـ في هذا الصدد ـ كتابان: «التعادلية» عام 1955م، و «التعادلية مع الإسلام والتعادلية» عام 1983م.

العمل من أجل حريته، وقد نطقت الرواية على لسان إيفان بكثير من أفكار الحكيم وبشكل صنع لإيفان مفارقة متعددة الجوانب مع مستواه وسياقه، فهو عامل ومع ذلك يصف العمال بأنهم «أجسام تسير بغير رؤوس فوق المناكب» (ص99) وهو غربي ويمدح الشرق، وملحد ويقر بفضل الدين... إلخ (ص101). وحرية الفكر التي لا يرى الحكيم الفكر منتجاً ولا قويماً بغيرها، تترافق مع مفارقة لها في نفيه عن نتاجه القصصي مقولة الفن للفن، وأنه اتخذ منه خادماً لأهداف أخرى غير مجرد الإمتاع، ويصفها بأنها أهداف قومية وشعبية وإصلاحية وإنسانية.

ولم تكن لغة «عصفور من الشرق» لغة الواقع بما فيه من اختلاف وتفاوت ومن تداخل واختلاط، فالرواية موحَّدة في لغة مصقولة متعالية، لغة عالمة، إنها لغة المصلح. ولهذا كان محسن كما كان إيفان منفصلين عن الواقع الغربي، وكان محسن منفصلاً عن الشرق الذي ينتقده، وبالقدر نفسه يمكن وصف الشخصيات الأخرى في هذا الانفصال الذي أورث لغتها طابع التعالي النقدي المثالي، كما انفصل الشرق عن الغرب، والأرض عن السماء، والواقع عن الخيال. ولم تكن المقبوسات العديدة، التي تحيل على أسماء ومصادر مختلفة، وتتناثر في الرواية إلا دلالة تأكيد على تعالي الفكرة وتقدمها بالمعنى الذي يطابق صفتها عند الحكيم، ويحيلها إلى دور البطولة الحقيقي الأول في الرواية.

وهذا يقودنا إلى القيد الذي أحكم الخناق على الشخصيات وعلى الأحداث، فالراوي مستبد هنا بعلمه يتسلل إلى باطن الشخصيات

ويدرك أسرارها، ويعبر عنها، والحوارات التي تتضمن صراع فكرتين أو رأيين تنتهي إلى تقويم حاسم بتغليب الرأي الذي يؤكِّد الصوت الوحيد في الرواية، وهو ما نراه ـ مثلاً ـ في حوار أندريه ومحسن حول الزمن.

يقول أندريه: «إن الزمن شيء لا تعرفونه أنتم معشر الشرقيين، ولا يعنيكم أمره!» فيجيبه محسن: «لقد تحررنا منه!» ثم يصيح به أندريه: « آه، أيها الشرقيون! أأنتم بلهاء أم أنتم حكماء؟ هذا ما يحير!» فيقول محسن: «تلك عبقريتنا» (ص73) وهو حوار ينم عن يقين محسن في مقابل أندريه، وهو يقين خطاب الرواية عموماً، الذي يمثل على سلطة الإحكام الصوتي فيها باتجاه أحادية يتعاورها ما ينطقه الراوي ومحسن وإيفان على حد سواء.

ونتيجة ذلك كله تطبع رؤية الرواية وتمثيلاتها للواقع، سواء الواقع الغربي أم الشرقي. إنها رؤية ضد العمل والعلم والكشف بقدر ضديتها للحرية والتنوع والاختلاف. ومن المؤكد أن الرواية تنطوي على سؤال الشرق في مقابل الغرب، وهو سؤال يضع مشكلة شرقية مبدئياً، قد نقول إنها كما قرأنا في معظم الأعمال التي تمثل مرحلة «عصفور من الشرق» ومنها رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم» (1944) مشكلة التخلف العلمي والعملي، مشكلة الفقر والجهل والمرض والخرافة، مشكلة الاستبداد والقهر الاجتماعي، ومشكلة الأخلاق الفاسدة والمنافقة.

لكن هذا كله لا يبدو في «عصفور من الشرق». وليس معنى ذلك أن الشرق في وضع الرضا والمثال، بل على العكس إنه فيها موضع الرفض والنقد، تماماً كما هو موضع الغرب، فالذي تراه الرواية هو شرق مفتوح على الماضي لا على المستقبل، على الفن لا على العلم، على التأمل والشاعرية، لا على العمل.

إن بنية الرواية تقوم على التقابل الحاد بين الواقع والخيال، وهما لفظان حاضران بقوة فيها من خلال كلام الراوي والشخصيات ومن خلال الحوار. وقد قسم هذا التقابل الشخصيات على قاعدة العلاقة بين الذات والمعاكس، فمحسن بوصفه عاملاً ممثلاً للذات في رغبته عن الواقع وهيامه بالخيال، هو إيفان العامل الذي لا يعمل ويحلم بمجتمع محكوم بأفكاره المثالية والخيالية. وهما معاً ضدٌّ لأندريه الذي يسخر من خيالية محسن، ويعمل في مصنع لساعات طويلة، ولسوزي ديبون التي تعمل في بيع تذاكر المسرح، والتي عشقها محسن وانتهت به غيرته عليها إلى الانفصال عنها.

ولذلك يصف الراوي انشغال محسن بعشق سوزي وهَجْره للكتب بأنه «عاش حياة الواقع» ويطرح محسن على إيفان سؤال الواقع قائلاً: «إن سر تعاستنا هو أننا نعيش في هذه الحجرات المغلقة.. إننا نجهل الواقع وطرائقه المباشرة.. لا شيء يكتسب بالخيال في هذه الحياة!» فيسخر منه إيفان قائلاً: «من علمك هذا الكلام أيها الشرقي!.. لا، لست أصدقك.. ذلك كلام لا ينبغي أن يقوله مثلك» (ص111).

هكذا يغدو الواقع هو سوزي وهو أوروبا، إنه الحياة في شقائها المادي ولذائذها، وهذا هو ما يرفضه محسن وإيفان بحثاً عن عالم غير مادي هو عالم الأفكار والمثل والروحانيات.

وتضيء تحولات الرواية رؤيتها من هذه الوجهة، فقد ابتدأت الرواية بمحسن الشاعر والمثالي وقارئ أفلاطون، وكان تحوله الأول إلى العشق بعد أن رأى سوزي، فانتقل من سكنه لدى العائلة إلى الفندق الذي تسكنه، وعاش معها لوعة الغرام ومباهجه، ثم تعرف على إيفان، ولم يطل الوقت حتى انفصل عن سوزي وهجرها إلى غير رجعة، وتحول إلى إيفان، فاستأجر غرفة مجاورة له، في حين اشتد المرض على إيفان وأخيراً مات وهو يدعو محسن أن يذهب إلى الشرق.

وهذه التحولات تنتقل ـ كما هو حال كل سرد ـ بين نقائض وأضداد مختلفة، لكنها هنا تؤكد الانحدار والسقوط بحيث ينتهي الموقف بوحدة محسن وانفصاله وتأكُّد حاجته إلى التحول من الغرب إلى الشرق أي العودة إلى المكان الذي منه أتى.

إن الرواية هكذا استدارة بالمجيء من الشرق والختام بطلب العودة إليه، وهي في ما صنعته من شخصيات وما توسلته من أحداث ترسم طريقاً لغاية مقررة في أفكارها التي كانت تقنياتها شفيفة في الإفصاح عنها وجسراً إليها. فقد أقامت بناءها على أساس من التقابل الحدِّي بين الشرق والغرب، الشرق الذي يعادل ـ بمثاليته المتخيلة ـ الذات ويتضمنها في الرواية، والغرب وهو الآخر المغاير والشر

والجحيم.

وانطواء الرواية على بنية تقابل ثنائي تكوّن الذات جزءاً من نظامها، جعلها رواية فرز وتقويم ومقارنة، بما ينتهي إلى أفضلية الشرق وانفصاله تماماً عن الغرب، وبرمزيات في التوصيف تمتح من المعجم الديني للسماء والجحيم، والعلو والهبوط، والروح والمادة.

لهذا تبدو هذه الرواية في رؤيتها وبنائها ذات أهمية في تحليل العلاقة بالآخر؛ فالطيب صالح يشير إلى هذه الرؤية وهو يتحدث عن روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» فيقول: «إن جوهرها هو فكرة العلاقة الوهمية بين عالمنا الإسلامي وبين الحضارة الغربية الأوروبية. إن هذه العلاقة تبدو لي من خلال مطالعاتي ودراساتي علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم. والوهم يتعلق بمفهومنا عن أنفسنا أولاً، ثم ما نظن في علاقتنا بهم، ثم نظرتهم إلينا أيضاً من ناحية وهمية»[10].

لكن هل ترى الطيب صالح قدم في روايته الآخر الغربي بصورة موضوعية؟! وهل من نتاج ثقافي يمكن أن يقدم الآخرية في صورتها الحقيقية؟

---

(10) الطيب صالح، شهادة ضمن كتاب: الطيب صالح روائيًا وناقدًا، تأليف مجموعة من الكتاب،بيروت: دار العودة 1976، ص 130 ـ 131.

أزمة التوجه

تنم رواية «عصفور من الشرق» ـ كما رأينا ـ عن حيرة، وفقدان للطريق الذي يتوه بذاتها الروائية بين شرق لا يفي بأفكارها وأحلامها ولا يسعدها، وغرب لم تر فيه ما يعوِّض نواقص الشرق ويرتق شقوقه. وتبدو هذه الرؤية عميقة في تجسيد الاصطراع والتوهان الذي عانت منه ـ ولاتزال ـ المجتمعات العربية الإسلامية، ممثلة في وجهات عديدة لمثقفيها، منذ بداية عصر النهضة في أواخر القرن التاسع عشر.

وهي رؤية يمكن أن نلحظ فيها، بحسب ما رأينا في «عصفور من الشرق» الأحادية والفوقية والمثالية، لكنها في الوقت نفسه رؤية متصدِّعة وهذا هو ما يصنع أزمتها وشرعيتها السردية. والتصدُّع هنا هو تصدُّع ذاتها أي تصدُّع رغبتها التي تصطدم بالواقع، فتستحيل إلى ذات مأزومة لأن الواقع ليس شيئاً خارج الذات ومنفصلاً عنها، بل هو جزء من نظامها.

انتهت الرواية ولم تنته مشكلة عصفور الشرق، بل لقد وصلت إلى ذروتها التي أحالت السعة إلى ضيق، والوضوح إلى إبهام، وانكشاف الطريق إلى إعتامه وضياع معالمه.

وقد يكون لافتاً أن تصدر هذه الرواية في فترة تاريخية شهدت

بروز طريقين يدّعيان ـ أو يُدّعى لهما ـ الوضوح بلا ارتياب، أولهما إيديولوجيا «الإخوان المسلمون» بقيادة حسن البنا وقد تأسست في مصر عام 1928م، وثانيهما ظهور كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» عام 1938م. والوضوح المدّعى في الأولى، يأتي من حسمها خيار التوجه إلى الإسلام، ولهذا كان شعارها «الإسلام هو الحل»، لكنه طبعاً شعار غير واضح في الإطار الثقافي الحضاري والسياسي، بل هو أقرب إلى الانكفاء على الماضي، ورفض العصر والعلم والتقدم، وهو ما لا يقول به الإسلام نفسه في قراءته العقلانية.

وفي كتاب طه حسين، يأتي ادِّعاء الوضوح من حسمه خيار التوجه إلى الغرب، وما يزال المعارضون له يجتزئون عبارته: «علينا أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم، لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يُحَب منها وما يُكرَه، وما يُحمد منها وما يُعاب» لكن هذا يعني أننا أمام مهمة ضخمة، وأنها ليست من السهولة بحيث ندعي لها الوضوح والتبسيط، لأن بيننا وبينها زمناً ثقافيا، تماماً كما هو الأمر لدى أولئك الرافضين لها، ففي الحالين ليست المسألة في الواقع بل في تصورات الفكر ومثالياته التي تصفه، وليست المشكلة في الواقع بل في الثقافة.

إن الرؤية التي تنطوي عليها «عصفور من الشرق» لا تمتّ بصلة إلى رؤية «الإخوان المسلمون» والدولة الدينية، ولا إلى رؤية طه حسين التي بسطها في «مستقبل الثقافة» وتراميها إلى الدولة المدنية،

فتوفيق الحكيم يشف في الرواية عن رؤية تصوفية دينية، ممتزجة بالشعبية والرومانسية، وهي رؤية مأزومة التوجه وغير واضحة الطريق، وهذا هو ما يثير التساؤل:

هل كان توفيق الحكيم يستجدي تعاطفاً شعبياً؟ أم كان يعبِّر عن مزاجية وهوى؟ أم إن رؤيته تجد في ظروف زمنها وصراعه الثقافي العلّة التي توجهها؟

لقد وصف تشارلز سميث الأستاذ بجامعة سان دييفو في كاليفورنيا، مرحلة الثلاثينيات الميلادية من القرن الماضي، وهي المرحلة التي ظهرت «عصفور من الشرق» قرب أواخرها، بـ«أزمة التوجه» وجعله عنواناً لمقالته التي نشرتها دورية جامعة كامبريدج «دراسات الشرق الأوسط»[(11)]، وفيه يعارض رأي ناداف سافران الذي يذهب إلى أن المثقفين تخلّوا عن جميع القيم التقدمية التي كانوا ينادون بها، وهو يعني هنا العودة إلى الموضوعات الإسلامية عند طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وعباس محمود العقاد.

ووجه الاعتراض الذي يورده تشارلز سميث يبدأ من ذكره كتاب مستقبل الثقافة لطه حسين الذي ظهر في هذه المرحلة مع كتاباته أيضاً الإسلامية، وينتهي بالقول إن تحول المثقفين إلى الخطاب الإسلامي، لم يكن يعني سوى الموضوع والطريقة أما موقفهم التقدمي فلم يتغير،

---

(11) Charles D. Smith‹ The *'Crisis of Orientation'*: The Shift of Egyptian Intellectuals to Islamic Subjects in the 1930, Cambridge University, International Journal of Middle East Studies‹ 1973, 4 : pp 382 - 410.

وكل ما فعلوه هو محاولة الوصول إلى الأهداف نفسها بوسائل أخرى، لأن مكانة الموضوعات الإسلامية لدى الرأي العام المصري تغيرت، وهم في ذلك كما يضيف لا يخاطبون نخبة المثقفين بل الجمهور العريض من الناس.

وأتصور أن هذا الرأي صحيح من حيث ضرورة تولُّد النهضة من الثقافة المحلية، والبحث فيها عن أسس للبناء والتقدم، وتفكيك مركزية أوروبا التي صنعها الاستشراق لفعل النهضة ودلالتها. لكن رواية توفيق الحكيم تبقى دلالة أزمة من هذه الوجهة أيضاً، فهي تبحث عن اللاعقل، ومهووسة بخلاص عرفاني خارج حسابات العصر. ولهذا فإنها أقرب إلى معنى الانشقاق الثقافي الذي يؤسس لعقلانيته في مدلول الانشقاق ذاته، في النفور من الواقع المادي والبحث عن ملاذ روحي، وهو انشقاق مغتبط بنعيم التصوف وعزلته التي تأخذ حساباً فردياً وذاتياً بعيداً عن مدلول الجماعة أو الحضارة اللتين تعطلان فيه وظيفته.

بلاغة المقاومة للطائفية:
الرواية وتفكيك التعصب

منظور الخرق للمتصل الثقافي تجاه الآخر

حين نقرأ عنوان رواية الروائي اليمني علي المقري «اليهودي الحالي» (2009) ندرك أن ثيمتها الرئيسة تقوم على علاقة الذات بالآخر، وذلك لأن صفة اليهودي في العنوان هي نسبة دينية ولا معنى لنسبة كائن وإنمائه على هذا النحو إلا في مقابل ذات بالمعنى الذي يخصص الذات هنا في انتمائها الديني.

أما أن يكون اليهودي هو الآخر في هذه الرواية، فهي آخرية لا يدل عليها، فحسب، اسم المؤلف الذي يعلو العنوان معيناً نسبة إسلامية، بل تدل عليها النسبة ذاتها التي تتضمنها صفة اليهودي، لأنه لا معنى لمثل هذه النسبة من دون أن تكون في سياق آخريتها أو في مقام التلفظ بها لمجاورة المختلف عنها وحضوره في قبالتها.

وقد كانت عبارة العنوان هذه، ملفوظ فاطمة المتكرر للفتى سالم اليهودي، في متن الرواية من خلال حكاية الغرام بينهما التي تمثل صلب الرواية وقاعدتها السردية. ولهذا فإنها ملفوظ للدلالة على الآخرية، التي تصطحب في هذه الحالة بالضرورة سياق الوجود وسياق الذاكرة، لمضاعفة تلك الآخرية بدلالة القلة اليهودية في دولة اليمن كما هو

معروف، وبدلالة التوتر والشحناء القديمة الجديدة تجاهها في الذاكرة العربية الإسلامية.

وتزداد تلك الدلالة إثارة من خلال تشخُّصها في ذَكَر يهودي وفتاة مسلمة، وليس العكس، فالأنثى في الثقافة دلالة ضعف وحماية، ودلالة كثافة للمحافظة على الهوية وتقديسها والصيانة الشديدة لنقائها.

أما دلالة «الحالي» التي وردت صفة لليهودي، وتعني الوسيم أو المليح، فتؤشر على منظور الرواية الذي يكسر نمط العلاقة الثقافية العربية باليهود، ويخرق متصل الخطاب لتوليد إثارة وخلق حدث بالمعنى الروائي والتداولي. وهو منظور تترامى به الرواية إلى ممارسة دور نقدي تجاه الثقافة لتوليد معان إنسانية ووطنية بمنجاة من التعصب والكراهية والاحتشاد بالبغضاء والمكائد المتبادلة.

ولم يقتصر هذا الدور النقدي على الثقافة العربية الإسلامية إجمالاً، ولا على الثقافة اليمنية خاصة، بل مارس الدور نفسه تجاه الثقافة اليهودية المليئة بالتعصب والكراهية. كما لم تقتصر الآخرية هنا على اليهود بل أظهرت آخرية أخرى في اليمن، تتمثل في أصحاب بعض المهن كالقصَّابين، في دلالة على أن فضاء التعصب لا يكف عن توليد أوهام الذات المشوِّهة لإنسانيتها وعقلانيتها.

وقد أضاف خطاب الرواية إلى منظور العكس والخرق، روايتها على لسان اليهودي سالم، الذي يرويها بضميره المتكلم، مؤلفاً مع فاطمة، ثم مع ابنهما وزوجته فحفيدهما الذي يستأنف رواية فصلها

الأخير، ذاتاً ثالثة تخرج عن ثنائية الذات والآخر، وتجمع طرفيها المتنابذَيْن في الوقت نفسه مولِّدة مزيجاً من رؤية ثقافية إنسانية متسامحة ومضادة للتعصب والإقصاء والكراهية المتبادلة.

وهذا العكس أو الخرق من جهة الراوي هو ناتج القياس على مؤلفها اليمني العربي المسلم الذي منح آخره اليهودي الذي يشاركه في الصفة الوطنية لساناً ينطق ورواية تحكي بطولته التي كانت خرقاً ثقافياً صاعقاً بأكثر من معنى. ويتضح ذلك باستبدال افتراضي نتصور فيه أن المؤلف يهودي يمني، بحيث يبدو التطابق أو التجانس بينه وبين بطل الرواية؛ ففي هذه الحالة، وعلى الرغم من أن مغزى الرواية المضاد للتعصب وإقصاء الآخر لن يبرح، فإننا سنفتقد لخرق المتصل وما يولده صدورها عن معين ثقافي ذي كثرة وهيمنة من عكس التوقع وكسر العادة.

لهذا فإن الرواية من زاوية الاختلاف بين مؤلفها وبطلها تتجاوب مع ثيمتها وحدثها الأساس وتعزز صدقية رؤياها الإنسانية ودلالاتها النقضية تجاه الدولة الطائفية، التي تبدو بالضد من المعاني المدنية التي تؤلف العقد الاجتماعي على مبدأ المواطنة والعدالة والمساواة، وتنتج الحقوق وتحميها.

وهو مغزى يجاوز التاريخ إلى الحداثة، والماضي إلى المستقبل، والعزلة إلى الانفتاح، والتخلف إلى التقدم... تلك المتقابلات التي اتخذت الرواية إستراتيجيتها السردية في توليد الاصطراع لدى

قرائها معها، وتكثيف حسها الإشكالي فيهم بما يجاوز انحصارها في التعصب ضد آخر اجتماعي بالتعيين، إلى التعصب ضد الذات الذي يولِّده حرمان هذه الذات من اكتشاف الإنسان فيها ووراءها، بحيث تؤول إلى ذات متوحشة!

رواية التاريخ ومعارضته

إن «اليهودي الحالي» رواية تحكي عن التاريخ وليس عن الحاضر، فراويها يعلن في أولها بداية تدوينه لها، حين دخلت سنة 1054هـ (1644) وتبدأ أحداثها قبل سبع سنوات من هذا التاريخ، وتمتد إلى رواية الحفيد عما حدث له بعد عام 1125هـ بقليل. وهذا تجذير زمني تضاعفه الإحالة على أسماء أئمة الدولة اليمنية في ذلك الزمن: المتوكل على الله إسماعيل بن القاسم، وخليفته أحمد بن الحسن، الملقّب بالمهدي، والأمير علي بن المؤيد، الملقَّب بجمال الإسلام، والأحداث التي عاصروها، إلى جانب التجذير المكاني للرواية الذي ابتدأ في موطن سالم وفاطمة في قرية (ريدة) اليمنية ثم لهما ولابنهما وحفيدهما في صنعاء.

وليس لذلك ـ بالطبع ـ أي معنى ما لم نأخذ ما تنبني عليه الرواية، وكل رواية تاريخية ـ على نحو ما لاحظ جورج لوكاتش ـ من صلة محددة بالحاضر تجعل الحياة الحاضرة على ما هي عليه[12].

(12) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1978، ص89.

لكن اكتشاف صلة الرواية التاريخية بالحاضر، لا يعني ضرورة الإحالة على قصدية المؤلف، بحيث تغدو قراءة النص تقييداً للمعنى بتوهم حقيقة تشدُّه من خلفه هي ما أراده الروائي؛ فقراءة من هذا القبيل هي قراءة تفتيشية وبوليسية أكثر منها قراءة إنتاجية أدبية.

لذلك فإن الكشف عن مثل هذه الصلة التي تجمع بين الماضي والحاضر، وتعطف الجديد على القديم، هي إحالة على مقروئية النص التي تبتدئ منه لا من شيء قبله، وهو ما يؤدي إلى انفتاحه بالقراءة لا انغلاقه واتساعه بقرائه لا ضيقه. وقد كان تجذير رواية «اليهودي الحالي» في التاريخ، كما رأينا، إضفاءً لقيمة تداولية، بالتحديد لمقام سوسيوثقافي، يؤلف الرواية نظيراً لمرجع خارجي، ويطبعها بأثر لمعنى الواقع. ونتيجة ذلك تعني أن ما تولِّده الرواية من معنى هو ناتج علاقات واقع سوسيوثقافي، أحسنت الرواية اختيارها وبناءها، بما يجعلها دالة على ما يجاوز لحظتها ومكانها.

ولم يكن للتاريخ في هذه الرواية هيمنة بادية، فليس لمن يقرأها أن يستشعر وثائقية تاريخية تماهي الرواية في المرجعي، أو تقنِّعها به، وتستعيره لها. فأبطال الرواية الفاعلون، وأولهم اليهودي الحالي، مختلَقون، والحبكة التي تجمعهم وترتب سيرورة الأحداث وتطور الصراع بينهم ومعهم وبهم، خيالية. وهذا يعني أن العلاقة بالتاريخ، هنا، هي علاقة اصطناع لخلفية تجري الرواية عليها أحداثها وحبكتها الخيالية، وتنشئ عالمها المنفتح على قضايا عاطفية وسياسية واجتماعية لم يكن لكتب التاريخ أن تحفل بها.

وهي على عكس الشائع في العودة ـ روائياً ـ إلى التاريخ وتوظيفه واستلهامه حيث تبرز النزعة القومية التي تستشعر أمجاد الماضي وتقصد الكشف عن صفحاته الناصعة والفهم لانكساراته، والدوران حول القيادات التاريخية وأرباب السلطان ومن في معيتهم، حتى وإن كان ذلك ـ كما هو بارز في روايات تاريخية عديدة ـ بمعنى انتقادي، أو يصنع إسقاطاً ورمزية على الواقع الحديث والمعاصر. إننا، هنا، خلافاً لذلك، بصدد تاريخ مسكوت عنه وأبطال منفيين وهامشيين ومجهولين تاريخياً.

أما تجذير هذه الشخصيات وأحداثها في حقبة ماضية، من تاريخ اليمن، وذلك باصطناع خلفية من القرن السابع عشر الميلادي تتخلق فيها الرواية وتتأطر بها، فإنه يستثمر التاريخ الذي يتوتَّر دوماً في علاقة مع الحاضر والمستقبل من جهة الرغبة في مجاوزته أو من جهة الرغبة في العودة إليه والإجلال له، وهما وجهتان لا تنفصمان عما يؤلفه التاريخ في حسابات الهوية الاجتماعية والثقافية، التي تستند بالضرورة إلى شكل سردي للماضي.

هنا تبدو إشكالية العلاقة مع الآخر في صلب التكوين التاريخي للهوية الثقافية الاجتماعية، وقد كانت تلك الفترة التاريخية في اليمن داعمة لصدقية ما تؤشر عليه الرواية من تعصب وإقصاء للآخر، بسبب تخلف مستويات التعليم فيها ومجافاة الاستنارة العقلانية وهما أمران متصلان بتغول السلطة واستبدادها في ذلك الزمن واستمداد شرعيتها واستمرارها من وقود خطاب ديني شديد الانغلاق والتعصب.

وبالطبع فإن فكرة الآخر واصطلاحه بالمعنى الفلسفي والحقوقي الإنساني والاجتماعي والثقافي فكرة حديثة عالمياً. وقد أخذت دلالتها المجرِّمة للتمييز والعنصرية والإقصاء للمختلف، ضمن ترقِّيات الوعي الإنساني المتدرجة، في معاني الحرية والعدالة والمساواة، ونهضة الفكر العقلاني النقدي، ونشأة نظم الحكم الديمقراطية والمنظمات والهيئات الحقوقية الدولية.

لكنها عملياً لاتزال إشكالية تعيش مآسيها الدول المتخلفة والمتقدمة بدرجات متفاوتة، وهذا يعني، ضمن ما يعني، أنها دلالة تكوينية في مفاهيم الذات والهوية والسلطة والمجتمع واللغة والثقافة، كما يعني أن تمثيلها سردياً، كما في حالة «اليهودي الحالي» التي نحن بصددها، لا يقفها عند دلالة تاريخية ومحلية، وإنما يجاوز بها إلى الكلي والعام الذي يغدو رهان مقروئية الرواية وقيمتها الإبداعية، ويدرجها في عداد القراءة النقدية للتاريخ التي تستحيل إلى نقد للهوية ومفاهيم تكوينها الشوفينية.

ولم تقتصر علاقة رواية «اليهودي الحالي» بالتاريخ، في اختيار خلفية تاريخية لأحداثها في زمن يسبق تاريخ كتابتها بأكثر من ثلاثة قرون، بل تبدو علاقة أخرى لها بالتاريخ، في محاكاتها للمؤلفات التاريخية في التراث الإسلامي، التي تتشارك في أسلوب التاريخ الحولي، ومن أمثلة ذلك تاريخ الطبري (224 ـ 310هـ) وتاريخ ابن الأثير (555 ـ 630هـ) وغيرهما.

وهي طريقة تدوّن الأحداث على تاريخ السنين، وتربط بين السنوات بعبارة: «ثم دخلت سنة كذا» أو «ثم جاء في سنة كذا»... وما يشبهها. وقد استطاع ابن الأثير أن يجاوز بهذه الطريقة ما كان يحدث فيها من تمزيق للحادثة التي تمتد في عدد من السنين؛ وقال للتنبيه على ذلك: «فجمعت أنا الحادثة في موضع واحد، وذكرت كل شيء منها في أي شهر أو سنة كانت، فأتت متناسقة قد أخذ بعضها برقاب بعض»[13].

طريقة ابن الأثير هذه هي طريقة اليهودي الحالي في رواية أحداثه التي تغدو تاريخاً لعلاقته بفاطمة وما ينشأ عن ذلك من علاقة بالشخصيات الأخرى والأحداث الاجتماعية في تتابع زمني يصل إلى نحو 80 عاماً، تبدأ هكذا: «ودخلت سنة أربع وخمسين وألف في ما يؤرخ به المسلمون للزمن»[14]. ثم تتواتر العبارات التي تتداخل مع عبارات ابن الأثير والمؤرخين المسلمين، مثل: «وفيها» أي وفي السنة نفسها، و«مرت أشهر وأيام» (ص44) و«في هذه السنة مضت الأيام في أحداث لا تنتهي» (ص91) «ودخلت سنة 1077هـ»... إلخ.

وهذه العلاقة التي تجمع رواية «اليهودي الحالي» بتاريخ ابن الأثير والطبري وغيرهما، تبدو نوعاً من المعارضة التي تندرج لدى جيرار جينيت في ما أسماه تجاوز النص (Transtextuality) (وترجمته العربية الأكثر شيوعاً التعالي النصي) ويخص هنا ما تقيمه

---

(13) عز الدين ابن الأثير، الكامل في التاريخ (بيروت: دار صادر ودار بيروت، 1965، م1 ص8.

(14) علي المقري، اليهودي الحالي، بيروت: دار الساقي، 2009، ص7.

الرواية من علاقة مع تلك الكتب التاريخية، من زاوية التقليد والتحويل لها hypertextualiity[15].

وإذا عدنا إلى الرواية فسنجدها تنشئ من خلال علاقة المعارضة تلك، توتراً مع الكتب التاريخية، يمنحها غنى دلالياً، ويخلق منها نصاً جديداً، يتضمن المشاكلة للكتب التاريخية التراثية ويختلف عنها في الوقت نفسه. وقد تحقق للراوي في الرواية بذلك قدراً من تلبس لبوس المؤرخ التراثي، وتقمص شخصيته، ومن ثم الانتماء إلى فضاء نصه الجامع على وجه المعارضة والمحاكاة.

لكن إبراز بطولة المرأة في الرواية، واستدارتها على حدث الغرام بين مختلفين في الدين، وما ينتج عن ذلك في أطروحة الرواية من الدعوة إلى قيم التسامح والسلام والاحترام والتعايش المشترك، ومن تمثيل مآسي الآخر المختلف في المجتمع، يجعلها مغايرة لمادة الكتب التاريخية التراثية، ومصادمة لها؛ فالتاريخ في تلك الكتب هو تاريخ الرجال، والبطولة الغالبة هي بطولة ذكورية مقرونة بالقتال والحروب ومدارها على الانفراد بالسلطة والقيادة والثروة، بحيث تغدو العصبية التي يتأسس عليها إنتاج السلطة وتداولها لحمة التاريخ وسداه، والضد لما تترامى إليه الرواية.

---

(15) Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, tran. by Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln، NB: University of Nebraska Press, 1997, pp. 1 - 5.

تمثيل التمييز للآخر ومقاومته

يبدو تمييز الآخر وعزله ومقاومته إستراتيجية سردية في رواية «اليهودي الحالي» لتمثيل الوجود الاجتماعي الذي تلد منه وفيه مشكلة الغرام الممنوع بين سالم وفاطمة وتطوراته. إنه ـ إذن ـ السياق الذي تنشأ عنه دعوى النص وتُوَجَّه إليه، وتغدو ـ من ثم ـ بؤرة الحكي فيه، التي يتحدد بها انتظامه في نسق واحد وانسجامه.

وتدلنا الرواية على أن التمييز ضد الآخر فيها لا يختص بإحدى الذاتين الاجتماعيتين اللتين تتقابلان فيها، وهما المسلمون واليهود، من دون الأخرى. فهو تمييز متبادل بينهما، وكل ذات منهما تسعى إلى عزل الآخر المقابل لها وانتقاصه ومقاومته، وتضمر الكراهية له والنفور منه والحقد عليه. وعلى الرغم من ذلك يعيشان وجودهما الاجتماعي والعملي في تجاور وتخالط مع بعضهما، وتشارك في النسبة إلى وطن واحد لا يعرفان لهما وطناً سواه.

وقد اختارت الرواية مواقف التمييز والعزل والمقاومة، بما يكشف عن حدتها وجذريتها، وصدورها من وجهة التخيل للهوية الوطنية والجغرافية والتصارع على امتلاكها من موقع ديني وثقافي. ولهذا برزت إستراتيجية المقاومة والتمييز للمقابل من موقع الانتماء

إلى الهوية، وذلك باستخدام ضمير الجمع للمتكلم في مقابل ضمير الجمع للمخاطب أو الغائب، لغاية التأكيد على هوية مقابلة لهوية مغايرة وبضدها.

ويتم في هذا الانتماء استنطاق الذاكرة الدينية والتاريخية تجاه الآخر، وتمثيل انتهاكه للذات ومأساتها الفردية والجماعية المسببة عنه، والتضامن وتأكيد الهوية وإعادة بنائها على تمثلات توضع في مقابله. فالهوية لا معنى لها خارج رهان الصراعات والاختلافات الاجتماعية والثقافية التي تجعل جماعة مهيمنة ـ فيما يقول بورديو ـ تفرض على الجماعات غيرها هوياتها[16]. ويضاف إلى إستراتيجية الانتماء، إستراتيجية الانتقاد للآخر التي تتضمن محاجته وتفنيد دعواه ونقضها وإعادة التأويل له، وهما إستراتيجيتان تندرجان معاً في إستراتيجية المقاومة للآخر وتمييزه والانفصال عنه.

ـ 1 ـ

نرى الانتماء اليهودي إستراتيجية مقاومة وعزل للذات عن المقابل المسلم من خلال ما يحدثه الاكتشاف المباغت لتعلم سالم للعربية وقراءته للقرآن من فزع وغضب لأبيه وانزعاج في الحي اليهودي كله: «ظل يقوم ويجلس، يروح ويجيء، وهو يصرخ: «يا

(16) انظر: Pierre Bourdieu، Identity and representation، *In Language & Sympolic Power*, ed. John B. Thompson، tran. Gino Raymond and Matthew Adamson, U.S.A: Polity Press، 1991, p.220.

غارة الله.. يا غارة الله». حاولت أمي تهدئته، وهي تسأله عن سبب صراخه(...): هذا قرآن... دين الإسلام هذا... سيفسدون الابن... سيفسدون ابن اليهودي.. سيفسدون ابن اليهودي» (ص13). «بقي أسعد يتردد كثيراً إلى بيتنا، يقول لأبي: «هيا عد تمنع ابنك من بيت هؤلاء الكفار الملاعين». (ص17).

إنه خوف على الانتماء إلى الهوية الدينية من الانتماء المغاير لها، وهذا هو معنى التأكيد لها وصيانتها والمحافظة على نقائها الذي يفرض عزلتها عن أي اتصال ديني مع غيرها بقدر الحط من غيرها من الانتماءات الدينية وتطويق أصحابها بصفة الكفر ولعنهم. وإذا كان التكفير واللعن معنيين للطرد من الرحمة والإيمان، وإخراج للموصوف بهما من وطن الإيمان واليقين العقدي الذي يجمع أصحابه روحياً فإنه متصل في الرواية بالطرد من الوطن بالمعنى الجغرافي، في مدار للدلالة يردف الوطن بالدين ويضيف أحدهما إلى الآخر.

ومن شواهد ذلك في الرواية الموقف التالي:

«من أين أنتم؟ سألني حسين، ونحن نلعب أمام دكان أبيه المجاور لمحل أبي. قلت له: أنا من ريدة.. من هذه البلاد. صاح: مُش حق أبوك.. هذي بلدنا.. أنت يهودي كافر» (ص22).

ويشبهه تماماً ما يرد في موقف آخر لكنه بين الكبار هذه المرة أمام الدكاكين المتجاورة لليهود والمسلمين في سوق البلدة: «حين وصل صالح المؤذن أعاد سؤاله المعتاد: متى سترحلون من بلاد العرب؟

التفت إليه أسعد بغضب بدون أن يتكلم. فرفع صوته: أيوه، ارحلوا من بلادنا.. وإلا سنرمي بكم في البحر» (ص48).

أما تمثيل الخوف والمهانة لدى اليهود من مقابلهم المسلم فيبرز في مواقف عديدة، فأبو سالم يهمس لأسعد حين يسمعه يصف المسلمين بالكفار الملاعين: «اسكت يا أسعد أنا عند الله وعندك لو يسمعونا» فيجيبه: «مالك خائف هكذا. هم بعيد» (ص17).

وحين تأتي فاطمة إلى بيت سالم لتسأل عن انقطاع مجيئه إلى بيتهم، يقول أبوه لها «أنتم مكانتكم غالية وكبيرة عندنا، وأبوكم على رأسنا وعيوننا، والمسلمون كلهم سادتنا، ولا نقول لهم: لا، أبداً..» ويصف سالم ذلك بقوله: «كلماته القليلة هذه، أدارت رأسي في الزمن، وأيقظت ذهني، لأكتشف المهانة التي صرت، منذ تلك اللحظة، أسمعها في أصوات اليهود، ألاحظها في خطواتهم وبين أصابعهم» (ص15).

وحين هدم المطر بيت أسعد، فإن سالماً يقول: بدا حزيناً وهو يحدثني: «نحن لا نستطيع بناء بيوت على أساس متين، لأنهم لا يسمحون لنا بأن نبني أكثر من طابق أو طابقين على الأكثر» (ص58).

وفاطمة تمتنع عن ركوب الحمار عندما طلب منها سالم ذلك، وتقول: «حلمت بذلك حين كان عمري عشر سنوات أو أقل، لكن أمي نهرتني: عيب، المرأة ما تعمل هكذا. الرجَّال بس يركب الحمار والخيل» فيجيبها سالم: «نحن اليهود، أيضاً، لا يُسمَح لنا بركوب الخيل، والحمار نركبه بشرط ألا نمر أثناء ذلك من أمام مسلم يكون جالساً» (ص82).

ويضاعف ذلك أن إستراتيجية الانتماء تقوم على تمثيل الخيالات والأحلام التي تتجه إلى الانتقام وتعد بالنصر، وهي أحلام وخيالات لدعم الانتماء إلى الهوية اليهودية من خلال النبوءة الدينية، فسالم يروي ما اعتاد أخوه هزاع أن يحدِّثه به عن العلاقات مع المسلمين، ويؤكّد له مجيء يوم يظهر فيه المسيح المنتظر الذي سيُحوِّل المُلك إلى اليهود، ويقول لسالم بغضب: «في ذلك اليوم، سأنتقم من كل المسلمين، حتى الذين لم يفعلوا بي شيئاً، يكفي أنهم صمتوا، سأسقط الأجنة قبل أن يولدوا... هم أعداء أصلاً، قبل أن يولدوا، قبل أن يتكونوا حتى» (ص32).

وحين دخلت سنة 1077هـ، وفي شهر رجب أظهر اليهود تململهم، ونفاد قدرتهم حتى على الضجر. وأيامها، وصلت إليهم أخبار عن ظهور المسيح المخلِّص المذكور في الكتب القديمة، فبدت فرحتهم عارمة، وتغير سلوكهم، وأخذوا يتوعدون المسلمين بأن يفعلوا فيهم ما يفعله المسلمون الآن فيهم مضاعفاً (انظر ص117 ـ 119).

وقد استثار هذا انتماء المسلمين في مقابل اليهود، فأفتى الإمام بأن اليهود خرموا الذمة، وما إن وصل الخبر إلى أهالي كوكبان وشبام من المسلمين، حتى بادروا إلى هتك العائلات اليهودية عندهم، واستدعى الإمام جماعة من كبرائهم إلى صنعاء، وأمر بإزالة عمائمهم، والتعزير بهم، وحبس كبيرهم. وأمر الأمير علي بن المؤيد اليهود بأن يجروا زعيمهم سليمان الأقطع ويسحبوه على وجهه. وفي آخر شهر

شوال أمر الإمام المتوكل بمصادرة أموال اليهود، وقرر عليهم زيادة في الجزية بمقدار عشرين مرة. وفي غرة شعبان من السنة التالية وجّه المهدي بإجلاء اليهود وإعدام كنائسهم.

وتخصص الرواية فصلاً لتفصيل مأساة إجلاء اليهود حافلة بمناظر من المسنين العاجزين عن المشي وامرأة تعاني من سقوط جنينها بعد بقائها ليلة بدون غطاء يقيها البرد... إلخ ثم تنتهي المأساة بالسماح بعودتهم إلى صنعاء (ص118 ـ 138).

وتبلغ الرواية بإستراتيجية الانتماء التي اختطتها لتوليد بؤرة حكيها ودعواها النصية، ذروة الدلالة في تمثيلها لحدث موت فاطمة بعد أن تزوجت سالماً الذي لقبته باليهودي الحالي، وبعد ولادتها لابنهما سعيد مباشرة في صنعاء التي هربا إليها ليسكنا فيها مع خاله.

فقد تم دفن فاطمة في مقبرة اليهود، وحين علم اليهود أنها مسلمة، فتحوا قبرها ونقلوا جثتها إلى مكان معزول عن قبور اليهود، وقالوا هي مسلمة، كافرة. وتبع ذلك أن قامت زوجة الخال بطرد سالم وابنه المولود، طالبة منه أن يذهب به إلى المسلمين، فذهب يبحث عن أخت فاطمة التي تزوجت واستقرت في صنعاء من قبل مستجدياً الشفقة على ابنه، وحين وجدها طردته قائلة إن أختها فاطمة ماتت منذ تزوجت يهودياً ورحلت معه. (ص95 ـ 96).

هكذا نجد إستراتيجية الانتماء تبرز في الرواية في التضامن بين الأفراد بجامع العقيدة الدينية، والخوف عليها الذي بلغ درجة من

الذعر والفزع، وأخذ شكلاً جماعياً ينتقص من مسؤولية الفرد الذاتية والحرة تجاهها. وهو خوف يؤكد الانتماء ويبرهن عليه مثلما يحيل ما ينتج عنه من لعن للمقابل الديني له ووصفه بالكفر إلى دلالة التأكيد نفسه على الانتماء الديني. وليست الدعوة الموَجَّهة إلى اليهود بمغادرة المكان والجلاء عنه وإيقاع الأذى والمهانة والمحاصرة لهم بأشكال من المنع والتقييد وفرض الاختلاف إلا دلالة على تأكيد الانتماء من وجهة مقابلة.

وقد استحالت تلك المهانة والعذابات إلى تمثيل يؤدِّي لمن وقعت بهم دلالة الحشد تجاه الآخر، ويؤكِّد في المؤدى نفسه الانتماء الديني الذي كان سبباً في المعاناة وأحالها إلى تضحية مقدسة. ويبدو الاستناد إلى النبوءة الدينية في ظهور المسيح المخلِّص وانتصار اليهود عاملاً إضافياً في تقوية شعور الانتماء لديهم، وترميم أي اهتراء محتمل فيه، كما يبدو عزل قبر فاطمة عن القبور ذروة دلالية ترسمها الرواية للبلوغ بإستراتيجية الانتماء التي تنبني عليها إستراتيجية الدلالة على تمييز الآخر الديني ومقاومته وإقصائه مداها الأبعد.

ـ 2 ـ

لكن دلالة الانتماء على تمثيل التمييز والمقاومة، في الرواية، لا تكتمل من دون إستراتيجية أخرى تقوم على انتقاد الآخر ومحاجته ونقضه بما يؤكد الانفصال عنه لا الاتصال به والاختلاف عنه لا التوافق

معه. وتأخذ هذه الإستراتيجية أشكالاً مختلفة من التساؤل والنفي والسخرية والبرهنة العقلية والنقلية.

فحسين ـ مثلاً ـ يقول لسالم وهما صغيران: «أبي قال لي إن اليهود لا يحق لهم أكل الحلوى العدنية» فيرد سالم «ما أعتقدش» فيرد سريعاً: «أقول لك قال أبي، تقول: ما أعتقدش؟» وفي البيت يشرح أبو سالم له، قائلاً: «هذه الحلوى تُجلب من عدن، هي مرتفعة الثمن، ولا يأكلها إلا الإمام وعمّاله وحاشيته. لا يستطيع الحصول عليها، لا اليهود ولا المسلمون» (ص23 ـ 24). وفي مقابل كلام المؤذن الذي يكرر مطالبته لليهود بالرحيل، يروي سالم: «بدا على أبي الضيق، قال: أين نروح.. أين بلادنا؟» (ص35).

ويبدو التهكم والاستخفاف كما يبدو الاستدلال في المحاجة بين أسعد والمؤذن حين قال المؤذن: «أيوه، ارحلوا من بلادنا.. وإلا سنرمي بكم في البحر» فقد أخذ يحرك يديه وعينيه بانفعال: «البحر، ما بش غيره.. سنرمي بكم في البحر»!. قال أسعد: «لِلْمَه، ترموا بنا في البحر.. سننسير بلادنا أورشليم» فيرد المؤذن: «أورشليم.. هه؟ القدس مش حق أبوكم، هي حق المسلمين» وتمضي الرواية في سرد المحاجة، فيقول أسعد: «من أين جاء اليهود، ألم يخلقهم الله.. أنت سيد العارفين، وتعرف حكايات اليهود مع يعقوب وموسى وهارون ويشوع، وما جرى لهم في مصر، ومع ملكي آشور وبابل و...» إلى

أن يقول: «افهموا القرآن، حين يقول إن الله كتب الأرض المقدسة لقوم موسى، وإنه لم يحرمها عليهم سوى أربعين سنة يتيهون فيها على الأرض عقاباً لهم لعدم مصارعتهم القوم الجبارين الذين كانوا فيها».

ويرد المؤذن: «هذا تفسيرك اللعين للقرآن» فيجيبه أسعد: «أعطني تفسيراً آخر لو في عندك»، ويمضي في إيراد أقوال قتادة ومجاهد وابن عباس والسدي وعكرمة وابن يزيد والزجاج والكلبي والضحاك... ويطالبه بالرجوع إلى عدد من كتب التاريخ. ويمضي المؤذن في الرد عليه مورداً ما ينقض ذلك من الأقوال «فقد قيل إن (أربعين سنة) ظرف لقوله (يتيهون في الأرض) أي يتيهون هذا المقدار، فيكون التحريم مطلقاً، والمؤقت هو: التيه... » (ص48 ـ 52).

كما يرد الاعتراض والنقد لزواج اليهوديات من المسلمين، مقابل منع المسلمات من الزواج باليهود (ص93).

هذا الاعتراض الحجاجي والنقضي لدعوى الآخر، يبدو خطة إستراتيجية في الرواية، توازي ما رأيناه من دوال التأكيد على الانتماء وتمثيله وتضاعف دلالته في تمثيل إستراتيجية المقاومة والتمييز ضد الآخر والانفصال عنه وإقصائه. وهي إستراتيجية لتمثيل فضاء التعصب السوسيو ديني وثقافي، ورسم دلالته الخانقة التي تغدو شرطاً لحدث الغرام المتولّد فيها بين فاطمة وسالم اليهودي الحالي، والمنتهي بهما إلى جرم الزواج المحرَّم بطلب من فاطمة وليس من سالم، وما تطوّر عن ذلك ومعه من أحداث، بحيث يغدو ذلك الحدث خرقاً لمتصل

التعصب ومجاوزة له، ويمتلك بذلك شرطه بوصفه حدثاً ومعناه بوصفه دلالة.

ولن يغيب عنا، في ثنايا ذلك، وجهة النظر التي نرى من خلالها، وهو اليهودي الحالي سالم الذي يروي الرواية، فتلك الإستراتيجية لا تنبني، في منظور القراءة، على منظور الحياد بين الذاتين الاجتماعيتين، بل على نبذ التعصب واستفظاع آثاره ومفاعيله فيهما. أما مرجعية هذا التعصب، فعلى الرغم من أنها كامنة دوماً في كل تقابل لاختلاف الذوات الاجتماعية ومستنداتها التاريخية والثقافية، فإن الرواية تحيل التعصب على الصراع على السلطة والقوة والهيمنة، وتشير خصوصاً إلى طبيعة السلطة السياسية في اليمن في زمنها التي يقوم فيها حكم الإمام على العصبية واستجاشتها لمشروعيته دينياً وقبلياً.

إستراتيجية التماثل والاندماج

يأتي محور التماثل بين الذاتين الاجتماعيتين اللتين تتقابلان في رواية «اليهودي الحالي» والشخصيات المنتمية إليهما إستراتيجية سردية للدلالة على الاتصال والتشارك في مقابل إستراتيجية التغاير الذي مثلت الرواية بها ـ كما رأينا ـ الانفصال والتمييز والمقاومة، لتوليد حدثها.

وإذا كان التغاير عامل إعاقة ومنع، صَنَع للحدث حدثيته الروائية ومعناه المضاد للتمييز والتعصب، فإن محور التماثل هو المدار الذي يندرج فيه الحدث الممنوع، لتصبح العلاقة العاطفية التي تجمع بين المختلفين واحدة، لا وحيدة، من دواله وشواهده.

إن التماثل (Identification) بحسب أطروحة كينث بيرك، نظرية توازي الإقناع في البلاغة التقليدية، وهو في كتابه بلاغة الدوافع (A Rhetoric of Motives) (1950) الذي يندرج ضمن مسعاه في البحث عن الدوافع والغايات الإنسانية وعن أشكال التعبير عنها، وجه من وجوه البلاغة يكشف عن أشكال التوحد والتطابق بين الخطيب والمستمع أو المؤلف والقارئ، من أجل الإقناع، في ترام وسم توجه

بيرك البلاغي في هذا الصدد برغبة الكشف عما يسهم في التوافق والسلام وتخليص العالم من ألوان الصراع والعداوة والتفاصل[17].

وإذا كان التغاير بين الذاتين في رواية «اليهودي الحالي» يحيل على موقع الانتماء من زاوية متعصبة دينياً وقومياً أو وطنياً، فإن التماثل اتساع تجاه المشترك بينهما في أكثر من وجه، وهو ـ هكذا ـ مدفوع بالرغبة في التواصل لا القطيعة، والاحتواء لا الإقصاء، والتسامح لا التعصب، والاتساع بالذات لا حصرها وعزلها والتضييق عليها.

ويبدو التماثل في ملفوظات الراوي والشخصيات تجاه آخرها، الذي تخاطب الملفوظات فيه وتستثير به ما يجمعه مع الذات المتلفظة ويماثل بينهما، كما يبدو في تمثيل أوضاع ومواقف دالة على التماثل بين المختلفين لأنها بطبيعتها مجاوزة للهويات الضيقة ونابذة لكل تعصب تجاهها.

ـ 1 ـ

إن الملفوظات الدالة على الإيمان بالله، دالة على التماثل بين عديد من الانتماءات والطوائف المختلفة. وهي ملفوظات عديدة في الرواية، ومتبادلة بين كلا الانتماءين اليهودي والمسلم تجاه بعضهما.

فاليهودي الحالي ينادي عندما يصل إلى بيت المفتي: «يا أهل

---

(17) Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*,University of Calfornia، 1969, pp.19 - 35.

الله.. يا أهل الدار» (ص8) ودعاء فاطمة له «بارك الله فيك.. أغناك وقوّاك» و«أدام الله شبابك وأبهج عمرك» (ص8) وتُسلِّم فاطمة عليه وتسأله: «السلام عليكم، ما تقولوا حفظكم الله، بشأن قطعة العاج، أين هي؟» (ص38). وفي الجدل بين أسعد اليهودي والمؤذِّن، يقول أسعد للمؤذن: «اسمعني، أعز الله قدرك» (ص48) ويقول قاسم بعد سماعه اليهودي الحالي يتلو القرآن: «ما شاء الله.. بارك الله فيك وحفظ صوتك» (ص50).

هذه الملفوظات بإحالتها على الله وبمنطقها الدُّعائي، تدل على ما يجمع ويماثل الطرفين في الإيمان بالله، وعلى إرادة الخير بينهما التي تتنزل في سياق الكراهية والصراع بينهما منزلة اتصال أعمق، وعمقه هنا متولد عن سياقها العفوي والتلقائي بوصفها عبارات يومية ومعيشية متداولة من دون تصنيف أو فرز طائفي أو اجتماعي.

ـ 2 ـ

ويبدو في الرواية بإزاء ذلك معينات أخرى في الملفوظات وفي المواقف والأوضاع تحيل على الصفة الإنسانية التي يتوارد البشر على التماثل فيها بغض النظر عن طوائفهم وانتماءاتهم، أو تحيل على العلم أو العقل أو الفن أو الاقتصاد أو المحبة ونحو ذلك من مناشط ومشاعر قائمة في الوعي الموضوعي أو الجمالي وبدلالة مجاوزة لكل ارتهان اجتماعي متحيِّز.

فالمخاطَبَة لإنسانية الإنسان باعث تماثل معه، وهذا هو المنطق الذي يحكم ملفوظ فاطمة وهي تخاطب أبا اليهودي الحالي بعد أن منعه من التعلم على يديها في بيت والدها المفتي، خوفاً على دينه، تقول: «أنا أعرف أنه يهودي، لكم دينكم ولنا ديننا. لا توجد مشكلة. كُلّنا من آدم وآدم من تراب» (ص15 ـ 16). وتتوجه إليه أيضاً مخاطبة إياه بمنطق العلم الواسع وغير المرتهن للتنابز الإيديولوجي، قائلة: «أقول لك، والله، توجد كتب كثيرة في رفوف بيتنا، لو قرأها المسلمون سيحبون اليهود، ولو قرأها اليهود سيحبّون المسلمين» (ص16).

ويؤدي هذا الخطاب بما فيه من بواعث التماثل والاندماج في الآخر، إلى التجرد من كل مشاعر الانفصال عن الآخر والتعصب عليه والتمييز ضده.

ولذلك يقول اليهودي الحالي واصفاً ردود فعل أبيه على منطق فاطمة: «انبسط وجهه وتجلَّى، كمن استعاد بعض كرامته. لم أسمع أي اشتراطات توقعتها منه لعودتي» ثم يورد قوله لها: «الابن ابنكم، اعملوا فيه ما تريدونه.. كلامكم حالي، يدخل القلب، ويزن العقل» (ص16). ويرادف ذلك المخاطبة بما يجمع من نسب إبراهيمي بين اليهود والمسلمين ومن أسباب الاتصال في السكنى والإيمان، تقول فاطمة لليهودي الحالي بعد أن علمها اللغة العبرية: «أنتم أبناء عمومتنا، وأحبتنا في الله، وجيراننا» (ص22).

ـ 3 ـ

ويبدو العلم موضع تلاق خارج صراع الذوات، فاليهودي الحالي يتعلم على يدي فاطمة القراءة والكتابة بالعربية، ويقول له أبوه محذراً: «اسمعني وافهمني.. تعلّم لديهم القراءة والكتابة، هذا معقول. لكن.. انتبه، حذار أن تتعلم دينهم وقرآنهم» (ص11) وفاطمة تتعلم منه القراءة والكتابة بالعبرية، ويتبادلان الكتب باللغتين للقراءة، وهي كتب تحمل معلومات ومنهجية عقلانية وروحاً فلسفية، أي أنها تحمل دلالة العلم على المشترك والمتماثل بين الذوات خارج انتماءاتهم.

وتبرز محصلة علمية دالة على جمع المعلومات واستيعابها وبحثها في استشهاد أسعد اليهودي بكلام المفسرين وآيات القرآن الكريم في الحجاج بينه وبين المؤذن (ص50 ـ 51)، كما تبدو محصلة علمية مثْلُها في حديث حاييم لليهودي الحالي عن تاريخ أورشليم وتقديس الشعوب والديانات لأماكن فيها والصراع عليها (ص53).

ـ 4 ـ

ولا يتخلف الفن عن العلم في جمعه المختلفين ومماثلتهم أمام جمالياته وما يحدثه فيهم من متعة ودهشة وعدوى انفعالية، فهو لغة عالمية قادرة على مخاطبة الإنسان أينما كان وكيفما كان تفكيره، وقد جمع نورثروب فراي هذا المعنى المتناثر في النظرية والفلسفة تجاه الفن حين قال: «ينبغي ألا ننظر إلى الأدب (وهو بالطبع جزء الفن

المعبر عن كله) على أنه تعبير ذاتي عن مؤلفين أفراد فهو ينبع من الذات الجمعية للجنس البشري ذاته»[18].

ولهذا غدا الفن في الرواية أسلوباً لبلاغة التماثل حين تجمع الإنسان في حجر المتعة والنشوة والدهشة مغادرة به كل قطيعة تفصل مجموعاته وأفراده عن بعضها.

فالناس يجتمعون حول المغني حاييم لسماع غنائه الجميل، ومشهد الاجتماع مصاغ بوعي بلاغي للتأشير على التماثل والاندماج، يقول اليهودي الحالي: «خرج جارنا قاسم أبو حسين من محلِّه انجذاباً إلى الصوت. أعاد حاييم الأغنية باللحن نفسه، ولكن باللغة العربية هذه المرّة. مرّر نظره علينا جميعاً، وكان قد التف حوله عدد من العابرين والجيران. قال: «كيف الناس؟» وهي تحيته، أو سؤاله عن الأحوال، التي عُرف بها. راح الحضور يحيّونه...» (ص45).

والفن هو الفن بلا أجناس أو انتماءات، يقول حاييم رداً على سؤال الراوي له «هل تريدني أن أسمعك فنّاً يهودياً أم فنّاً عربيّاً؟»: «اسمع، لا يوجد شيء اسمه فن يهودي، أو فن عربي.. يوجد فن فقط، فن أو لا فن» (ص45 ـ 46).

ولم يختلف اليهود عن المسلمين في الاجتماع على جمال صوت صالح المؤذِّن وهو يرفع صوته عذباً منغماً بالآذان. واليهودي

---

(18) نقلًا عن: تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، دمشق: دار المدى، 2006، ص152.

الحالي، في هذا الشأن، يروي وصف أبيه للمؤذن: «قال أبي إن صوته شجيٌّ، يُطرب القلب» ويروي عنه ـ أيضاً ـ أن حاييم رفض تغيير سكنه المجاور للمسجد والذهاب للسكن في حارة اليهود تولُّهاً بصوت المؤذن، وأنه لا ينام إلا بعد أن يسمعه يُردِّد تسابيح قبل صلاة الفجر (ص35).

ويبدو الشِّعر وجهاً آخر من وجوه بلاغة التماثل التي تؤشِّر الرواية بها على الاندماج والوحدة بين المختلفين على الرغم من التغاير والاختلاف بينهم الموصول بالعداء والتنافي المتبادل. وشاهد ذلك في الوصف لعمق الانفعال لسماع حاييم قصيدة عربية غزلية من فم اليهودي الحالي. يقول الراوي: «بلغت النشوة أقصاها... عند حاييم. قفز من مكانه وراح يُقبِّل رأسي ووجهي. قال: يسلم فمك الحلو هذا». وتشير الرواية إلى الشاعر والمتصوف اليهودي سالم الشبزي، في قول الراوي: «سمعت كثيراً أن المسلمين يتقاسمون حُبَّهم له مع اليهود» (ص47).

وإذا كان الفن باعثاً ضمن ما يبعثه، لحس الجمال في الإنسان ومغذياً له تجاه أخيه الإنسان وتجاه الوجود والأشياء والكائنات، بحيث اتخذت منه الرواية متكأ لاجتراح سبب للتماثل والاندماج، وشهادة على وجود ما يجمع أعمق مما يفرق، فإن صفة «الحالي» التي اقترنت في عنوان الرواية وعلى امتداد التكرار لها في متنها بالإشارة إلى اليهودي سالم، تحيل على الموقف من الجمال والشعور به وتتصل بالفن في هذا المعنى من حيث هو انفعال بالجمال وإحساس غامر به.

وهي، للمفارقة، صفة موجبة للمغاير والمختلف والآخر الذي تمتلئ الثقافة بذخيرة من الصفات السلبية المتبادلة معه في التقبيح والشيطنة والمنافاة للجمال والخيرية والإنسانية والوطنية. وقد كانت صفة «الحالي» هذه ملفوظ فاطمة، في نعتها لليهودي سالم، وندائها له، في أوضاع التواصل اللفظي بينهما التي تحكيها الرواية.

وهذا يعني خلق حالة تماثل واندماج بلاغي للتواصل بينهما بالصفة بوصفها تعبيراً عاطفياً عن الاستحسان والإلفة بينهما، وبالغرام الذي انعقد بينهما وكانت تلك الصفة إشارته الأولى، فالغرام مثل الفن والعلم لا هوية طائفية أو طبقية له.

ـ 5 ـ

إن تمثيل مشاعر الحب والغرام في الرواية ذروة للتماهي في المعنى الإنساني. وهي مشاعر تنبثق من أعماق قصية في الكينونة الإنسانية لا سلطة للوعي الحاد بالتناقضات والتحيزات الاجتماعية عليها.

ولهذا نقرأ قول اليهودي الحالي: «في أحايين كثيرة، تقدّم لي فاطمة الشاي، وتظل تحدق ملياً في وجهي. لا أعرف ما الذي يدهشها فيه. لا تقول شيئاً» (ص9). ويقول: «أحياناً أبدو سعيداً، فتقول: اليهودي الحالي اليوم سالي.. الله يزيد السرور. وإذا جئت مبكراً: مثل ضوء الصبح جاء اليهودي الحالي. أتأخر فتسأل: ما به اليهودي الحالي بطّأ إلينا؟»... إلخ (ص28). و«إذا خطت رجلاي نحو الباب قلت: لا

أستطيع أن أحيا بدونك. (فترد) ومن قال إنّك سوف تحيا بدوني...» (ص30).

ويعلق على كتاب «طوق الحمامة» وكتب أخرى طلبت فاطمة منه أن يقرأها، بقوله: «حوّلني هذا الكتاب، وما قرأته من قبل، إلى كائن آخر، أو لنقل، إنسان له إحساس» (ص27).

ـ 6 ـ

أما التعاطف مع الحيوان فقد كان منفذاً آخر للتأليف والدمج والمماهاة التي توسلت بها الرواية إلى بلاغة التماثل. فالحيوان الأليف كائن مشترك في ابتعاث تعاطف الإنسان معه وحبه له، وهو، بهذا، دلالة على التلاقي في المعنى الإنساني، خارج كل تقاطع وتنابذ بين المجموعات الإنسانية. لكن دلالة التعاطف مع الحيوان تؤشر على نمط إنساني رفيع من البشر، وتتضمن تأكيداً مبدئياً على التعاطف مع الإنسان ونبذ كل تمييز ضده.

وتبدو فاطمة في بكائها بحرقة على ذبح الخروف، اختياراً للدلالة في هذا المدار، وهو مدار يتشاركه معها اليهودي الحالي الذي كان يصطحب كلباً سماه «علوس» وفي الرواية وصف منه لأذى الناس له وتعاطفه معه، كما في قوله: «كان بعض الناس، إذا رأونا نمشي سوية، ولاحظوا يدي على رأسه، أو رقبته، أو ظهره، صاحوا: ياكلب» ويعلق على ذلك: «لا أظن أنني شعرت، في يوم ما، أن هناك فرقاً بيني وبينه.

وفي حال اكتشاف فروق، فإنني كنت أراه أفضل من كثيرين من النّاس» وقد انتهى أمر الكلب إلى الاختفاء فجأة حين وجد ذات صباح بيته خالياً منه، فواسته فاطمة بإعطائه كتاباً اسمه «فضل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب» ألفه المرزباني (ص20).

ـ 7 ـ

وتشير الرواية إلى تجاور المَحَال التجارية في السوق، فمحل النقّاش أبو اليهودي الحالي سالم، ملاصق لمحل قاسم الزنّاط أبو حسين وهو تاجر أقمشة تأتيه من بلاد الدنيا، وإلى جوارهما أسعد اليهودي وآخرون من اليهود والمسلمين في وضع مختلط ومتجاور (ص34).

وهذه دلالة تَمَاثل تبني عليها الرواية بلاغة خطابها، وهو تماثل يتكئ هنا على النشاط الاقتصادي، فإنتاج السلع وتصنيعها واستيرادها وتجزئتها وممارسة المهن اليدوية المختلفة حاجة إنسانية لا تختص بها فئة اجتماعية أو طائفية دون أخرى، بل لا يقوم بها شخص بمفرده، فهي منشط اجتماعي يقوم على الاعتماد المتبادل. واليهودي الحالي حين جاء إلى بيت المفتي وهو أبو فاطمة، أول ما جاء، كان يُحْضِر الحطب، ثم جاءهم ليصلح القمرية.

الذات المدنية

كان محور التغاير والانفصال والتنافي في الرواية تمثيلاً لعلاقة القطيعة بين الذاتين الاجتماعيتين، وكان محور التماثل والاتصال والتشارك تمثيلاً لعلاقة الوحدة بينهما. ولكن واحداً من المحورين لم يستقل بتمثيل الوجود الاجتماعي لأحداث الرواية، فهو وجود متفاصل ومتغاير ومتناف بين الانتماءين الدينيين اللذين يكونان ذاتين اجتماعيتين في وطن واحد، وفي الوقت نفسه هو وجود متصل ومتماثل ومتشارك.

وقد مثّل التلاقي بين اليهودي الحالي وفاطمة تفاوضاً بين متصل وجودهما الاجتماعي ومنقطعه، وهو تفاوض أنتج من تلاقيهما رؤية متسامحة تجاه بعضهما بقدر ما هي نقدية تجاه سياق التعصب في مجتمعهما.

وتبدو فاطمة في الرواية مصدر المعنى والقيمة والتحول الذي عُنيتْ به الرواية، وذلك على الرغم من عنوانها الذي يحيلها على سالم، وعلى الرغم من اضطلاع سالم بمهمة الراوي وبروزه الأكبر في مساحة الرواية. ففاطمة هي التي أطلقت عليه صفته التي غدت عنواناً للرواية، وهي التي أخرجته من ظلمات الجهل والتعصب ومنحته

الحب والمعرفة والثقافة، ثم تبادلتها معه، ووسّعت في وجوده ورؤياه، خصوصاً حين عمل بعد وفاتها كاتباً لدى رأس السلطة الإمام ومدوناً لتاريخه.

لذلك نجد فاطمة تستقل في الرواية بفصل خاص بعنوان «مذهب فاطمة» وقد دخل سالم إلى هذا المذهب (ص102). والإشارات تدلنا على أن كلاً من فاطمة وسالم قد فارق التعصب الذي أمعنت الرواية في تمثيله لدى المسلمين ولدى اليهود، وكان ذلك عن طريق علاقة تفاوضية قَبِل كل منهما فيها بالآخر دون الخلفيات المتعصبة لانتمائه المضاد لانتماء قبيله.

كانت فاطمة قوية الشخصية وراسخة الثقة بذاتها، وكانت على مستوى العالِمية في الفقه الإسلامي خاصة ومسائل الثقافة العربية عامة. وقد بدا في غير موقف اختياراتها الفقهية، كما في اختيارها رأي الإمام أبو حنيفة في إجازته تزويج المرأة البالغة نفسها ورأي أبو المعارف بهاء الدين (ص74).

وكانت عظيمة التمسك بدينها وأداء شعائرها الدينية على حد وصف اليهودي الحالي لها بعد زواجه بها (ص91).

وهذه الصفات لفاطمة هي ما تريد الرواية أن تحيل بها مذهب فاطمة الذي وصفه الراوي بالحب والمسامحة والسلام (ص102) على القوة لا الضعف والعلم لا الجهل والانفتاح لا العزلة ووضوح

الهوية لا تلاشيها. وهذا يعني أن التعصب هو عكس ذلك ناتج الضعف والجهل والانغلاق وارتباك الهوية.

ويبدو زواج فاطمة باليهودي الحالي رمزياً إذ الزواج وحدة وإخصاب وتكاثر، وهي المعاني التي تترامى الرواية إليها بالجمع بين عنصرين اجتماعيين مختلفين دينياً وجنسياً، فيما القوة والهيمنة في هذه الحالة لفاطمة أي لمذهبها في التسامح الذي يتصل بتلك القوة اتصال العلة بمعلولها.

وتغدو رمزية هذا الزواج مشعّة دلالياً، فعن طريق الحب والتعلم والزواج بين سالم وفاطمة اكتشفنا مساحة الاتصال والإنسانية من وراء الانفصال والطائفية. وهي دلالة للتعويل على الفردي الذي به تقاس السعادة الاجتماعية، وبه تتقوّم صلابة المجتمعات وحيويتها وسيرها باتجاه المستقبل، فالفرد ـ دوماً ـ هو الملموس في مقابل تجريدية المجتمع وعموميته.

قوس الإرهاب اللعين



القوس والفراشة: مواجهة الإرهاب !

تبدأ رواية الروائي المغربي محمد الأشعري «القوس والفراشة» (2010) بحدث الرسالة ذات السطر الواحد، في لحظة قراءة الراوي ـ وهو الشخصية الأولى في الرواية ـ لها، وما أحدثته فيه وفي محيطه العائلي وعلاقاته الإنسانية ووجهة نظره إلى الواقع والعالم من ارتجاج وانقلاب وتلوُّن.

ولهذا أصبح مضمون هذه الرسالة محوراً نصياً في تكوُّن أحداث الرواية وتبلور أساسها الموضوعي والدلالي ونموه وتشعبه، وهو ما جعل الرواية تتجه إلى المساحة الأكبر التي تندرج حياة الشخصية فيها، أعني مساحة المجتمع أو الواقع المغربي، الذي تنتمي إليه الرواية وتتخذ منه فضاء لأحداثها، في تجلياته بوصفه سلطة وجود وثقافة وإدارة، وهو الواقع الذي لا يختلف عن أي مجتمع عربي بشكل جذري، بحيث تصبح موضوعة الرواية الأساس همّاً عربياً وإسلامياً بامتياز. وذلك من دون أن نفقد التعاطي مع نماذج إنسانية وفعاليات بشرية لها مشاعرها المختلفة ويومياتها الصغيرة والمتناثرة ورغباتها التي تصطرع مع عوائقها الذاتية وعوائق المجتمع.

هذه البداية من حيث هي موقع يبدأ به خطاب الرواية، تمثل

ـ كما هي بداية كل خطاب ـ أهمية بنيوية، لأن الافتتاح، فيما يقول رولان بارت، منطقة خطرة في الخطاب، وفعل عسير. إنه الخروج من الصمت، ولا يوجد سبب للابتداء من هنا لا من هناك، فالقول بِنْيَة لا نهائية، والإحساس بلا نهائية القول هذه هو الحاضر في كل طقوس افتتاح القول[19].

وإذا عدنا إلى البلاغة القديمة، فسنجد أنها أَوْلت المطالع اهتماماً، من الوجهة التي تعمل البلاغة معرفياً في اتجاهها وهو انتقاء الكيفيات التي يبلغ بها البليغ مستوى التأثير بما يريد في المخاطَب أو السامع. و(حسن الابتداء) أو(براعة الاستهلال) مثال ـ وليس حصراً ـ على ما عقدته البلاغة من أبواب لغرضها هذا. وفي الصناعتين لأبي هلال العسكري، يرد ـ مثلاً ـ قوله: « والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك... وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام»[20]. ومعنى ذلك أن الابتداء قيمة معنى وقيمة تشكيل، وهو من ثم أساس مهم للتأشير على الدلالة وإنتاجها.

ويأتي مبتدأ الرواية هنا، بعد العنوان الذي يبدو أشبه بلغز لا يهتدي القارئ إلى فحواه، ولا يسهل له قياد التأويل له، بل إن

---

(19) التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: منشورات الزمن، 2001، ص37.

(20) الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الفكر العربي، 1971، ص455، 457.

الإيحاءات الأولى للعنوان تتداعى إلى نسق بعيد عمّا يتضمنه خطاب الرواية؛ فالعنوان مفردتان يجمعهما العطف بالواو، بما تقتضيه الواو من تشريك وجمعية.

وأول المفردتين (القوس) وثانيهما (الفراشة) والقوس نسق أشكال هندسية عملية أو جمالية تُنْصَب في الاحتفالات، أو ترتبط بمظاهر الطقس كما في قوس الغمام، ويؤدي مزدوجاً بتقابل الفتح والإغلاق، وظيفة تأكيد أو حصر وتمييز... في الكتابة، وقد نذهب إلى نسق العدَّة الحربية وسلاح القتال أو الصيد عند القدامى، لأن أحد عتاده القوس والسهام.

وهذا مختلف عما يؤدي بنا إليه نسق الفراشة من تداع إلى العشب والشجر والحقول والزهور، بوصفها قريناً للفراشة، هذا الكائن الجميل محلِّقاً وملوناً ومتهادياً في الجمال. وقد شعرتُ أول ما فكرت في دلالة هذا العنوان بصلة تداع باتجاه قصص الأطفال، تلك التي تتآلف مع الحيوانات والطيور والحشرات، وتركِّب دلالاتها في صراعات عالمها وبالتحاور معه. وهكذا يصبح العنوان دلالة عائمة ومفتوحة أمام المتلقي، ويقضي 107 صفحات قبل أن يصل إلى القوس الذي يحيل عليه العنوان، و290 صفحة قبل أن تأتي الفراشة.

أما بداية الرواية، فقد جاءت هكذا: «عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد، وخطها المرتبك اخترقتني قشعريرة باردة، ونأيت عن نفسي لحد لم أعد أعرف معه كيف أقطع الذهول الذي أصابني، وأعود إلى

نفسي»[21]. إنها الظرف (عندما) الذي غدا متعلق حضور زماني لفعل قراءة المتكلم لرسالة من سطر واحد. ولم تفصح البداية عن مضمون الرسالة، بل أفصحت عن قراءتها من حيث هي متعلق ظرف، أي زمان، وما أفضت هذه القراءة إليه واقتضته من أفعال القشعريرة الباردة والنأي عن النفس والذهول.

وقد مضت الرواية، في مسافة ست صفحات، تحكي تضاعيف ما اقتضته القراءة للرسالة وضخامته وعمق أثره المدوي والصادم في وجود الشخصية وشعورها وعلاقاتها، قبل أن تصل بنا إلى مضمون الرسالة. وهي صفحات تؤشر على مأساة إنسانية أليمة استحالت إليها الشخصية، حتى أصبح شخصاً آخر، يستقبل الأشياء بنوع من اللا إحساس، فيفقد أي أثر للألم أو للذة أو للجمال، ويعجز تماماً عن إبلاغ شيء له علاقة بالإحساس، ويتطور الأمر إلى فقدان الإحساس المادي، حتى ليحس أن جداراً قد ارتفع بينه وبين العالم، إذ يصبح فاقداً بشكل كامل لحاسة الشم والتذوق، وينقطع عن سماع الموسيقى ومشاهدة الأفلام وارتياد المعارض، وتضيع منه امرأته... إلخ! ولكنه يواصل ـ على علاته ـ حياته وعمله الصحفي وعلاقاته الإنسانية.

وهذا يعني أهمية فحوى الرسالة ومضمونها، كما يعني ـ باستقراء ما أحدثته ـ أنها فحوى صاعقة وذات مضمون فاجع للراوي، حتى

(21) محمد الأشعري، القوس والفراشة، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 2011، ص9.

ونحن لما نعرف بعد عما تتحدث. وقد يتيح لنا تأجيل مضمون الرسالة ومدلولها، أن نقول إن لها مضموناً سحرياً طلسمياً متعالياً، كما هي السحريات في الخرافات الشعبية.

لكن نتيجة هذا وذاك هي توافر جاذبيةٍ ما تحيل على الميل إلى التعاطف مع الألم الإنساني، أو على الإدهاش الذي تصنعه الصدمة والتحول، في خرقهما للمتصل ورجِّهما السكون والرتابة. وهي جاذبية ـ من منظور جماليات الابتداء البلاغية ـ متأتية من مباشرة الذات المنشئة للرواية وضعها في مستهل علاقة تأليف القارئ ولفت انتباهه، من أجل نجاعة مخططها السردي الذي يحتاج ـ أول ما يحتاج ـ من الوجهة البلاغية، إلى متابعة متلقيه وإنصاته وتشوقه. لكنني أتصور أن البداية هكذا ذاتُ قَصْد إلى ترسيخ مضمون الرواية وتأصيله في بنيتها لتغدو البداية محور الرواية النصِّي الذي تتفرع عنه أحداثها وتتعدد بما يعيدها إليه ويفرعها منه، ويربط بينها وبينه ربط المعلولات بالعلل، والنتائج بالمقدمات.

فكأن مضمون الرسالة هنا، بما أحدثه من صدمة وتحول، للشخصية، هو ما تريد الرواية أن تبلغه إلينا، وأن تصدمنا به، خصوصاً وأنها تروي بضمير الأنا الذي تُجَاوِز علاقته بما يروي، وظيفة الراوي للرواية، إلى المشاركة والمعايشة والشهادة، وإلى الانخراط في قلب الأحداث وفي دائرة تشابكها. والأنا الراوي ـ دوماً ـ يتحول في القراءة إلى ضمير القارئ عابراً المسافة بين الأنا والأنت والهو وموحداً

المروي على لسان من يقرأ بوصفه حالّاً في محل من كتب أو من يروي. وهذا هو مدلول ما تعمله الضمائر التي تنبني عليها الروايات ـ فيما يراه ميشال بوتور ـ من إتاحة وضع الكلام في أفواه مجموعات بشرية، وأن الضمير (أنا) يخفي وراءه الضميرين الآخرين (هو) و(أنت) ويجعل بينهما اتصالاً دائماً[22].

ويأتي مضمون الرسالة، حين يأتي، بعيداً عن السحريات الخرافية والطلسمية، ومكتظاً بالفجيعة كأشد ما تكون، وبأدل ما تعني من صلة بالذات. إنه خبر مقتل الابن، وهو الابن الوحيد، وقد كان يتابع تكويناً لامعاً بإحدى أكبر المدارس الهندسية الفرنسية، وحدث ذلك في أفغانستان، عندما قرر أن يذهب إليها ويجاهد مع مجاهديها إلى أن يلقى الله. وقد لقيه فعلاً في الأيام الأولى، وفي ظروف غامضة، ولمّا يبلغ العشرين من عمره.

وهذا بالطبع ليس نص الرسالة التي تحوي سطراً واحداً كما عرفنا منذ أول سطر في الرواية، وإنما هو دلالتها التي تضمنها خبرها الذي لا يجاوز الإبلاغ عن مقتل الابن بدعوى الجهاد. أما الرسالة فقد وجدها في صباح يوم ما، وهو يتأهب للخروج، وقد سُرِّبت تحت الباب، وتقول: «أبشر أبا ياسين، لقد أكرمك الله بشهادة ابنك»! (ص15). هكذا تصل الفجيعة إلى ذروتها، ولكنها لا تبلغ هذه الذروة التي تؤول

(22) بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت وباريس: منشورات عويدات، 1986، ص ص70 ـ 75.

إلى تلك النتائج من دون أن نعرف أن الأب هنا يساري، وقد تقلَّب من اليسارية المتطرفة عندما كان يعيش بألمانيا، إلى يسارية مغربية منشقة عن الحزب الشيوعي، واستقر أخيراً في حزب يساري معتدل، وذاق في بعض المراحل، في سبيل يساريته هذه، مع زملائه، السجن وأنواع النكال. وقد انخرط في العمل في جريدة مستقلة معروفة، أما على المستوى الاجتماعي، فهو ابن عائلة متوسطة، وتميل إلى الثراء، وأمه ألمانية، تزوجها أبوه أثناء إقامته لمدة 20 عاما في ألمانيا.

وأول ما يلفتنا من خلال ما انتقته الرواية للتخييل من سيرة، هو ما يرفع من مستوى الفجيعة، فهي قتل، والمقتول هو الابن، والابن وحيد والديه. وفي مدى يضاعف هذه الفجيعة، نلمح مسافة البعد المتعددة، وما تولّده من تباين ومفارقة: بين فرنسا وأفغانستان، ودراسة الهندسة المعمارية والقتال، والأب اليساري والأصولية الدينية، والموقع الاجتماعي المتوسط ذي الثراء والتمرد عليه باتجاه طوبى المجاهدين في بؤسهم وشظافة عيشهم!.

وهذا يوجه مسار الرواية إلى استبطان سؤال عن علة موت ياسين؟ وهو سؤال أطلقه الأب فعلاً وهو يحدثنا عن الكيفية التي تكيفت بها مساحة الصدمة ومسافة الألم التي تعمقت عقله وضميره ووجدانه، حين قال: «من اللحظة الأولى لمعرفتي بالخبر، ملأتْ كياني فورة غضب عارمة منعتني من الألم والحزن، ولو قدِّر لي أن ألتقي ياسين في تلك اللحظة لقتلته. لماذا يفعل بي هذا الشيء القبيح والساخر

والمتجبر والمهين؟! لماذا يدفعني في الهوة التي وقفت على شفيرها طوال حياتي؟ ثم متى حصل ذلك، متى نبتت تلك البذرة المسمومة؟ قبل أن يولد؟ أو بعد ذلك؟ أيام كان طفلاً أو مراهقاً، هل كان يلعب بيدين مضرجتين بالدماء ولم نكن نرى ذلك، هل كنا نعيش ونحن نمشي خلف نعش بيننا؟؟؟؟» (ص16 ـ 17).

هكذا تغدو الرواية سؤالاً عن سبب مقتل ياسين، بقدر ما تغدو فجيعة به وعليه! وهي هكذا تحيلنا على نسق الانتحار الاستشهادي الذي تُقْدِم عليه تنظيمات غير حكومية ومتفلتة من كل قانون لقتل الأبرياء في هجمات غادرة من أجل غايات سياسية غير واضحة أو متبلورة، تحت دعوى الجهاد والشهادة، وفضائهما المتطرف ذي القداسة والتعالي المنحرف عن سماحة الدين. وهي الظاهرة التي عمّدت في اللغة العربية دلالة لفظة (الإرهاب) بمعنى اصطلاحي ذي مرجعية محددة لم تعرفه دلالتها من قبل.

والأسئلة المطروحة في الرواية عن مقتل ياسين، هي الأسئلة نفسها المطروحة فكرياً وثقافياً في مواجهة ظاهرة الإرهاب، خصوصاً بعد حادثة 11سبتمبر 2001، التي حصد تحطيم الإرهاب لبرجي مركز التجارة العالمي بنيويورك عدة آلاف من المدنيين الأبرياء، وفتح مرحلة دموية للحرب معه، شهدت فيها عواصم عربية وعالمية عشرات التفجيرات والاعتداءات الأليمة. ومنشأ الأسئلة هنا متولِّد مما يشبه استعصاء الظاهرة على الفهم، ومفارقتها للعقلانية، واحتكامها إلى

معان ومعايير دينية متطرفة تمنح الشيخ الزعيم استبداداً مطلقاً وطواعية عمياء، إلى الدرجة التي تفرغ الأتباع والمريدين ـ تقريباً ـ من كل ذاتية واستقلال.

لكن روايتنا هذه، التي صدرت في نهاية عقد الإرهاب الدامي، لا تتجه إلى إنتاج إجابات تعلل الظاهرة أو تحللها، وإنما تبدو حفية، أكثر من أي شيء آخر، ببذر الأسئلة ونثرها في اتجاهات مختلفة، وهي لذلك لم ترتهن لموضوع الإرهاب، وإن ظل مفتاح موضوعها وأساس محورها النصي.

الموت في مقابل الحياة

الموت في مقابل الحياة، أو في معارضتها، هو القطب الذي يستدير عليه عالم رواية «القوس والفراشة». وهو البنية التي تثوي تحت أحداثها وتحولاتها، وتنتظم بها سائر مكوناتها، مانحةً إياها رباطاً عضوياً، يصنع تماسكها من جهة، ونموها من جهة أخرى.

وليس الموت هنا سوى إشارة مفتوحة على كل معاني التدمير والعدم والكراهية والإجداب والقبح والظلم والاغتصاب والتسلط والتعصب وخرق العدالة والنظام وتزييف الحقيقة... إلخ، تلك المعاني التي تندرج في طاقة الثاناتوس (Thanatos)، بحسب دلالتها عند فرويد، المقابلة لطاقة الإيروس (Eros)، طاقة الحب والجمال والثقافة، و ـ إجمالاً ـ طاقة الحياة وغريزة البقاء. وقد تحدَّث فرويد عن تلازمهما في اللاشعور الإنساني، وامتزاجهما معاً فيما يكوِّنه من غرائز، ممثلاً على ذلك بلذة الطفل في عض ثدي أمه[23].

لقد كان مقتل الابن ياسين بدعوى الجهاد في أفغانستان، دلالة

---

(23) انظر، سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة: د. محمد عثمان نجاتي، بيروت والقاهرة: دار الشروق، 1982، ص66 ـ 67.

الموت الصادمة التي اجتاحت أباه يوسف الفرسيوي، منذ قرأ الرسالة التي تحمل الخبر، في مستهل الرواية، بصيغة ممعنة في الإيذاء، هي صيغة البشارة والتهنئة التي تشبه في سياق يوسف السخرية منه والاحتقار له. وهو المعنى الذي لا ينفصل عن شكل تلقِّيه للرسالة بإسناد إبلاغه بها إلى مجهول، واختفاء هذا المجهول، أو احتجابه، لأن يوسف وجد الرسالة وقد «سُرِّبت من تحت الباب».

الرسالة والمجهول والبشارة وياسين كلها، الآن، كتيبة الموت التي تواجه يوسف في الصباح وهو يتأهب للخروج إلى عمله، أي تواجه يوسف الذي تصنع الرواية دلالته على اللذة والبهجة والحب والحرية والعدالة والمعنى الإنساني، وفي وقت الصباح هذا المعنى المكتنز بدلالة الإشراق والضياء واليقظة والانبعاث والتفاؤل وعودة الحياة ونموها التي لا تنفصل عن دلالة التأهب للخروج بل تلازمها تلازماً يعطفهما على بعضهما ليقتضيان يوسف، في إشارات متآلفة في الدلالة على الحياة من الجهة المقابلة لدلالة الرسالة.

وكانت آثار موت ياسين على أبيه، على نحو ما صنعتها الرواية، موتاً جزئياً، اغتال مجسات اللذة والألم وحواسهما، فتراخت طاقة الإيروس وغريزته التي تدفع إلى الرغبة وترقى بالكائن إلى مستوى الاختيار. ويوسف نفسه يصف تعايشه مع الصدمة من هذه الزاوية، حين يقول: «ثم وطَّنت النفس على قبول ما حصل لي كنوع من الموت الجزئي، لأنني عندما أتذكر نفسي مستمتعاً، شغوفاً، متذوقاً، أو معجباً،

فكأنما أتذكر شخصاً آخر توفي قبلي، وعليَّ أن أقبل بما تبقى مني حتى ألحق به» (ص14)!.

لكن هذا الموت الجزئي الذي تلبَّس يوسف ليس ناتج الصدمة تجاه موت عادٍ، إنه ليس فقط فقداناً للابن الوحيد، ليس ـ مثلاً ـ موتاً للابن أو لعزيز عليه في حادثة سيارة أو قطار، وليس موتاً في اعتداء ما عليه، إنه فقدان لمعان أكبر وأوسع نطاقاً، وهذا ما جعل الصدمة من طبيعة أخرى. ولذلك يروي يوسف أن الضابط سأله، في التحقيق الذي أجري عن مقتل ياسين: «هل أنت حزين لما حدث؟ قلت صادقاً: لا، لست حزيناً» (ص16). وهو لو كان حزيناً لكُنَّا في دائرة الفقدان لشخص الابن، لكنّنا هنا في دائرة الانهيار الكلي لمعنى البنوة والنسل، لمعنى الحياة، لأن النسل دلالة استمرار للحياة وإرادة لها. وذلك متفرع عن طبيعة نوعية في موت الابن تصل بينه وبين إجرام يعادي الحياة، وعن حيرة وذهول في حسابات المسؤولية لما اقترفه الابن.

هكذا يصبح مقتل ياسين، الذي يحيل على نسق الإرهاب، بما هو معروف عن كوادره وأدبياته من احتقار الحياة، والتلهف على مجاوزتها طلباً لـ(الشهادة) دلالة موت عام وجذري، بحيث يحل الموت، من هذا المنظور محل الحياة، ويهيمن الثاناتوس مقصياً الإيروس، أو محولاً لغريزته إلى شهية الدم والقتل الإجرامية! وهذا هو المعنى الذي أمات يوسف جزئياً وجاوز بصدمته تجاه مقتل ابنه معاني الفقدان والحزن إلى معاني انهيار الحياة وتوقفها.

ولهذا رفض يوسف طلب زوجته الإنجاب ثانية لتعويض ياسين، وقال مخبراً عن موقفه من ذلك: «اقشعر بدني، ورأيت في ثانية كل الجحيم الذي سأعْبرُه من مصحة الولادة حتى مجاهل قندهار، فنهضت من جلستي متوتراً، وقلت بحسم كامل ولا رجعة فيه: لن يحدث ذلك أبداً!» (ص117 ـ 118). والنتيجة هي انهيار العلاقة الزوجية، بين يوسف وزوجته، وطلاقهما، أي انهيار الحب، وانهيار الحب علامة مضادة للحياة، لأن الحب كينونة إيروسية، وهو من هذه الوجهة، ممارسة للبقاء والبناء والتكامل، وممارسة للشعور بالذات وتحقيق وجودي لها.

الموت، إذن، في مقابل الحب، أو في معارضته، هو المعنى المطابق لمقابلة الموت للحياة، أو معارضتها، وهذا ما يمتد بوجوه التقابل والتعارض المؤسَّسة على الموت بصفته التي تتعلق ـ خصوصاً ـ بمقتل ياسين، وهو المحور النصي للرواية، إلى مقابلة الموت للجَمَال الذي يغدو دلالة حياة ولذة، وذلك بقدر ما هو دلالة اختيار ورغبة أي دلالة حرية. ودلالة الجمال على هذا النحو هي موضع التعارض والتناقض الحاد مع فكر الإرهاب، الفكر الذي يصبح موت ياسين علامة عليه ومقتضى له، وهو فكر لا يقدِّر المنجز الحضاري والإبداعي الجمالي للبشرية في شموله وعمومه.

وهذا هو ما يظهر في الحوار بين ياسين وأبيه، في إحدى الظهورات الخيالية لياسين التي احتالت بها الرواية لاستحضاره، وعبرت بها عن

استحواذ لغز موته على أبيه وعلى خطابها. والأب، هنا، يروي: «مرَّت أمامنا رافعات ضخمة وآليات حفر ومخلطات إسمنت فاختنق الشارع ودبت فيه حركة متوترة. تساءل ياسين عما إذا كنا نبحث عن كنوز في أحشاء العاصمة، فرحت أشرح له لماذا تعرف الرباط إنجاز مشاريع كبرى، مدناً جديدة وساحات ومناطق سياحية، ومتاحف وقاعات... قال ياسين إن الشعب يحتاج إلى الخبز والدواء وليس إلى عاصمة جميلة. فحسبْتُ ذلك على الطالبان، وحاولت تصحيح الأمر بالتأكيد على ضرورة إنتاج أكبر ما يمكن من الجمال، لأن ذلك هو السبيل الوحيد للانتصار على اليأس» (ص78).

هذا الجمال الذي يقضي على اليأس، يعني أن اليأس قريب الموت ونسيبُه في الحيلولة دون المتعة، وانتزاع طاقة الإيروس من الوجود. ولهذا يغدو اليأس مقابلاً للحياة ومعارضاً إياها. وأتصور أن الرواية تحيل الفكر الإرهابي على اليأس، أكثر من أي شيء آخر، وذلك في الترابط العضوي نفسه الذي تنسج به العلاقة بين أزواج التعارض والتقابل التي يقف في مبتدئها أو في نتيجتها ـ لا فرق ـ الموت والحياة. واليأس، هنا، مناخ انسداد وانحصار ثقافي اجتماعي، ولذلك تتناثر الإشارات الدالة عليه في الرواية وتتكاثف عابرةً المسافة بين الفردي والاجتماعي، ومن بعض الوجوه نجدها تتخطى هذه المسافة إلى المعنى الوجودي نفسه، معنى الاختناق الإنساني، أو ما يأخذ عند سارتر صفة (الجحيم الوجودي) الذي يلازمه القلق وإحساس العبثية.

فالفرسيوي الجد، يقول لابنه يوسف: «من يستطيع الإفلات من الحياة؟! لا يمكنك أن ترجع إلى الوراء. ولا يمكنك أن تهرب إلى الأمام، الحياة كما تعرف يا ولدي ورطة حقيقية» (ص54). أما أم يوسف وهي من جنسية ألمانية، فقد انتحرت، وانتحارها يترجم عن تمثلها لمعنى ورطة الحياة الواردة في كلام الفرسيوي زوجها التي تنم عن اليأس، والتفاصيل التي توردها الرواية عن هذا الانتحار هي التي جعلت الأب متهماً من قبل ابنه بموت أمه.

فقد طلبت الأم من أبيه، في نزهة للصيد، أن يقف بالسيارة لترى غروب الشمس، وأمام مشهد الغروب أخبرها الأب أن الشمس ستذهب في يوم ما ولن ترجع أبداً، أو ستشرق من الغرب، وسألَتْه عن سبب ذلك، فأخبرها بأن «ذلك سيكون يوم القيامة! حيث لن نحتاج لا إلى عُملة ولا إلى طاقة ولا إلى أسلحة، سنحتاج كلنا بغض النظر عن أصلنا وفصلنا إلى شيء واحد فحسب!» وسألته: ما هو؟ فأجابها: «الظل يا عزيزتي. الظل!». وساد الصمت، وتصور الفرسيوي، فيما يرويه ابنه يوسف، أنه أفحم الوالدة بعبقريته الريفية... وعندما استدار، لم يجدها، وسمع الطلقة النارية كأنها تحت هيكل السيارة، فاندفع مذعوراً ليراها ممددة بلا جمجمة تقريباً (ص65). ونجد أيضاً في الرواية انتحار المغنِّي عبد الهادي صديق إبراهيم الخياطي أحد أبرز صديقين ليوسف في الرواية، لأسباب تحيل أيضاً على انحصار الحياة الاجتماعية وضيق فضاء الحرية (ص32).

واليأس ـ أيضاً ـ هو المعنى الكامن وراء مقولة والد بهية زوجة يوسف، التي كان يرددها: «ومن نكد الدنيا على المرء أن يرى» مجيباً على اعتراض يوسف بعدم استقامة المعنى دون إكمال العجز، بأنه يستقيم وزيادة؛ «لأن النكد كله هو أن ترى!» (ص95). وهو ـ كذلك ـ المعنى الكامن وراء المرارات التي يصفها يوسف بالكثرة في الأجواء العامة، وهو يشير بذلك إلى الفساد والبَزْنَسَة ومافيا العقار والمحسوبية والسرق عدم سيادة القوانين أو كفايتها. ولا ينفصل عن ذلك الانكباب على النفس لاستخراج كل ما يعزز القناعة بعبث العيش في الأوهام، ثم الاستسلام الذي هيمن على الساحة، وأصاب نصيب منه، فيما يصف يوسف، جيلهم بمزيج من درْوشة، وتصوف علماني، وروحانية حديثة.

وتستفيض الرواية في التأشير على مرارات الذات أمام الواقع، مكثِّفةً إحساس اليأس الذي أفقد الحياة معناها، والاختناق الواقعي والوجودي الذي أزهق معاني الوجود، وحاصر طاقة الإيروس مزيحاً عن مدى النظر كل إمكانيات اللذة والبهجة والسكينة وأسبابها.

فالاستيلاء على أرض بهية أم ياسين وإخوتها، واليسار التقليدي وقد أصبح ـ كما وصفته بهية ـ يسبِّح بحمد السلطة المطلقة، وينتشي بالإذلال الجماعي، وقولها مغتاظة في أعقاب كل مكالمة مع المحامي بشأن الأرض: إنها لا تفهم كل هذا التشدق بالديمقراطية والحداثة في بلد ليس له أدنى احترام للفردية ولا للملْكية، أمثلة تفضي إلى ما تفضي إليه معاني الألم التي يبثها والد بهية أستاذ اللسانيات الذي أسهم

في تحديث الجامعة المغربية، ولم يتحمل ما يسميه بانهيار المغرب المستقل، وتآكل المدرسة المغربية، وتبدُّل القيم وهيمنة التسابق على المال، وتلاشي اللغة العربية وصعود طبقة الأغنياء الجدد... وهو المعنى نفسه الذي تبثه الرواية من خلال صور فضائح العقار التي يتيح عمل يوسف الصحفي التحقيق فيها واكتشافها بما يثير إحساساً مريراً بتمكن الفساد، وفي حديث يوسف مع صديقه إبراهيم عن سرقة بعض التحف والتماثيل الأثرية، يقول إبراهيم: «لقد تعوَّد الناس على مشهد السرقة حتى أصبحت جزءاً من التقاليد المرعية» (ص209).

وهو المعنى الذي لا ينفصل عن الإشارة إلى بروز محيِّر لشبكة تجار المخدرات وللقضايا الأخلاقية وكثرة قضايا الجنس الفاضحة وشيوع أخبارها والتعداد الذي يسمِّي أبرزها. وفي المقابل يبرز التيار الديني، مهدداً باكتساح الانتخابات العامة، حيث وقوع الحياة بين «كماشة الطالبان» كما يعبر يوسف، وأن «المدن ستصبح مدناً منكوبة نفسياً لا يسليها سوى التفجيرات!» (ص308). وبذلك تصوغ الرواية تقابلاً بين تيار البَزْنَسَة من جهة والتيار الديني من جهة أخرى في التصارع على افتراس الواقع. هذا الافتراس الذي يغدو إضافة تزيد في معنى الموت وتعمق الوعي به بوصفه امتداداً لليأس ووجْهَه الآخر الذي يقابل الحياة.

وقد اتخذَتْ الرواية من تمثال (باخوس) بما يرمز له من حياة وبهجة وكان والد يوسف يحتفظ به تحفة نادرة في فندقه وحادثة

اختفائه ثم الاكتشاف له مسروقاً لدى تاجر عطور فرنسي شهير يسكن في عمارة أحمد مجد صديق يوسف، أحد وجوه تمثيلها لما تلعبه البَزْنَسَة والفساد من سلب لمعاني الكينونة ومرادَفَة ما يضاد الحياة. ومن الواضح أن المعنى الذي تدلنا عليه شبكة التعارضات والتقابلات في الرواية على نحو ما رأينا، هو معنى متصل بسؤال العلة في موت ياسين، أعني منشأ الإرهاب وعامل إخصابه، وهو ليس معنى يفسر ـ فقط ـ علَّة الإرهاب المتولدة عن حياة يائسة، بل ويعرِّفه ـ أيضاً ـ بأنه عبث عدمي معاد للحياة ونقيض لها بالكلية. ولهذا تغدو الرواية إدانة جارحة حقاً للمجتمع المغربي والعربي بأطيافه وأطرافه وتياراته الفاعلة والمستسلمة والهاربة!.

متوازيات الإرهاب والسلطة الفاسدة

هناك علاقة تجمع بين تصاعد الفساد وتصاعد سلطة التيار الديني، في العالم الروائي الذي تصنعه «القوس والفراشة» لمحمد الأشعري. وإذا كان التيار الديني في الرواية هو المسؤول المباشر عن إفراز الإرهاب، الذي جنَّد الشاب ياسين، ابن يوسف الفرسيوي الشخصية الأولى في الرواية وراويها، وذلك في أثناء متابعته لدراسته العالية في فرنسا، من دون أن يدري أبوه وأقرب الناس إليه، فانتهى إلى حتفه في أفغانستان ـ فإن الفساد هو المستفيد، وهو قرين الإرهاب في التولُّد من بروز التيار الديني المتطرف، وتوليده، في الوقت نفسه، وتبادلهما الفعل والانفعال.

ودلالة السرقات والرشوة واغتصاب الأراضي والعقارات والوظائف وفَرْض السلطة المستبدة هي دلالة الفساد التي لا تنفصل عما يرد في الرواية مَوْرد الحَيْرة والتعجب من هيمنة قضايا أخلاقية على الساحة الإعلامية، لا علاقة لها بالسياسة ولا بتدبير المال العمومي ولا بالرشوة والامتيازات العشوائية والأغنياء الجدد، بل فقط بالفضائح الجنسية: (دعارة قاصرين، زواج مثليين، حفل تنكري للشواذ، جرائم زنا المحارم... إلخ!!).

وهذه وتلك تقتضيان بروز التيار الديني، بدعوى حمايته للأمانة والفضيلة، لكن الحوار الذي تصنعه الرواية بين يوسف وأصدقائه، يكشف عن الاقتران والتلاقح الذي يجمع الفساد والتطرف الديني والرذيلة!

يقول يوسف: «إن المستفيد الوحيد من هذه الإنجازات الأمنية سيكون هو التيار الديني، وعند ذلك ستقع مراكش بكل كنوزها السحرية في كماشة الطالبان»!. فيجيبه صديقه بأن « التيار الذي سيستفيد فعلاً هو تيار البَزْنَسَة الذي نظَّم نفسه كقوة سياسية واجتماعية ستساوم بالمداخيل التي توفرها، والشغل الذي تخلقه والرواج الذي تنشره، والأجانب الذين تسعدهم، على مقاعد مريحة في المشهد السياسي» ثم يضيف: «لا أحد يمكنه مُقاومة التيار الديني سوى هؤلاء! في كل مدينة كبرى سيوجد زعيم جديد بهذا الوجه، وإذا لم يوجد سيتم صنعه، إلى أن يتم تعميم هذه السلعة المباركة على مجموع التراب الوطني» (ص308).

هكذا تتولَّد سلطة البَزْنَسَة التي تنطوي على الفساد بوصفها مقتضى للتصدي للتيار الديني الذي يثير الفزع بعلاقته بالإرهاب، لكن هذا الاقتضاء يعمل في الجهتين بالضرورة، فمن دون الخوف من قبضة التشدد لا مبرر للاستبداد ولا للقبضة الأمنية وكل ما يرتبط بهذا التمركز الذي يغدو منشأً للفساد. والبَزْنَسة هنا هي ممارسة تحيل البلد

إلى تجارة، والتجارة هي انهمام بالكسب، وهو كسب يؤول إلى قلة ـ مهما كثروا ـ من المتنفذين والمستفيدين.

وهذا يحيلنا على تاريخ التوظيف السياسي والاقتصادي للدين في العصور الوسطى، حيث تحالف القصر مع الكنيسة، والسلطان مع الفقيه، فمن دون تسلط روحي لا تسلط دنيوي. وهذا هو مكمن التعالق الذي يغدو فيه التسلط الديني وجهاً آخر للتسلط الإقطاعي، ويغدو فيه الدين واسطة التسلط والاستعباد. صحيح، هنا، أن سلطة البَزْنَسة تبدو ـ على عكس العصور الوسطى ـ مصداً للتشدد الديني وهروباً منه، ولكنها في الحقيقة لا تنشأ من دونه.

ومن الواضح أن الرواية تريد التأشير بوضوح على هذين الطرفين، البَزْنَسة والتشدد الديني، اللذين يجتمعان على الفتك بالبلد ونشر غمامة اليأس الكظيمة.

ولهذا غدا عنوانها إحالة عليهما، فهما القوس والفراشة اللذان يبدوان لغزاً في عنوان الرواية لا يستبين القارئ معناهما إلا بعد أن يصل إلى ذكرهما في ثنايا الرواية. والقوس هو الإشارة التي تحيل على التشدد الديني، مُمَثَّلاً تحديداً في غوايته لياسين، واستدراجه إلى حتفه في أفغانستان بذريعة الجهاد. أما الفراشة فهي إشارة إلى البَزْنَسة التي أشعلت في البلد حمى السرقات والاحتيال والفساد، وأحالت الوجود إلى تجارة ومال وأعمال، فكان بلداً ـ كما جاء على لسان يوسف ـ

«يمشي دون أن يلتفت حتى للذين يسقطون من عرباته المفتوحة» (ص232).

وقد جاء القوس شكلاً هندسياً معمارياً، أي وجوداً مادياً ملموساً للدلالة على مدلول إيديولوجي. وهو فكرة ابتكرها ياسين وحدَّث بها أمه عندما أخذته معها قبل يوم من سفره ليرى أرضها التي تقع في جزء مهمل من الرباط على ضفة نهر أبي رقراق من المصب إلى مزبلة عكراش، حيث يعيش حشد من الناس في أكواخ البؤس والتلوث.

قالت أمه وهي تروي ما حدَّثها به: «توقفنا عند المصب وهناك عبَّر لي عن عدم اهتمامه بالأرض والمشاريع المحتملة بسببها، وقال إنه لو كان بمقدوره أن يفعل شيئاً فإنه سيركب قوساً كبيراً مثل قوس قزح يجمع الضفتين، قوساً ضخماً غير منتظم، لا أثر فيه لأي تماثل، قوساً يفوق في علوِّه قصبة الأوداية. تبدأ قاعدته الأولى في ذراع المصب بالرباط، ثم يعلو منها إلى أعلى نقطة في مساره، قبل أن ينزل صوب قاعدته الثانية على الضفة المقابلة. قوس من الفولاذ، مصبوغ بالأزرق، كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط» (ص107 ـ 108).

ترى ما وظيفة القوس؟ ما دلالته؟ وما أهميته؟ هنا نبدو أمام معنى شعري ورمزي لم يفصح الشاعر فيه عن قصده! يقول ياسين ـ في أحد ظهوراته الخيالية لأبيه ـ مخاطباً إياه في شأن القوس: «لا علاقة إطلاقاً بين مشاريعي ومشاريعك هل تفهم؟!» ويقول: «القوس.. يمكن أن

يكسر الحساب الصارم للربح والخسارة، يمكن أن يُخْرِج المدينة من نسق العمران البحت إلى نسق الخيال البحت».

أما فاطمة صديقة يوسف والأسرة، فقد التمعت عيناها لسماع المشروع، وأخذت تفكر فيه باهتمام، وقالت: «إن إنجاز القوس سيدخل مدننا في تجربة جديدة ربما تفتح ثغرة في التقليد الجاثم على صدورنا» (ص111). وراحوا ـ فيما يقول يوسف ـ يخططون للقوس، ويؤسسون الجمعية التي ستتكلف به، ويحددون مكاتب الدراسات التي سيستعينون بها، والجهات التي سيطرقون أبوابها.

وتنتهي فكرة القوس، وتتكشف دلالته التي عيَّنتها له الرواية، في دعوة الوكالة لجمعية القوس إلى اجتماع حول الموضوع. فقد فرحوا لذلك، على نحو ما عبّر يوسف، وقدَّمت فاطمة بوصفها رئيسة الجمعية، عناصر المشروع، وفلسفته، وأبعاده الفنية والإنسانية، ثم تصوراً مدعوماً بدراسة تقنية. وعند نهاية عرضها أمام مجموعة من المديرين والمهندسين جرى تبادل بطيء لابتسامات مترددة قبل أن ينفجر الجميع في ضحك صاخب. وقد حاولنا ـ يقول يوسف ـ عدة مرات أن نتدخل لاستئناف الحديث فكان الضحك يخبو قليلاً، حتى تصدر عن أحدنا كلمة أو كلمتان فيعود بأكثر مما كان عليه. لذلك ـ يقول يوسف ـ «اضطررنا إلى التنازل عن الحديث نهائياً، وبقينا نتابع هؤلاء الأشخاص المرموقين، المتفوقين في كل شيء، والأرقى من كل بشر الدنيا، يتبادلون المناديل الورقية والقهقهات المكتومة

أو المنفجرة. وينظرون إلينا من حين لآخر، معتذرين بإشارات غير مكتملة، كأنهم أيضاً يلوموننا على هذا الوضع المحرج الذي أوصلناهم إليه» (ص112).

إن الضحك هنا يكشف عن عبثية فكرة القوس، أو مشروعه، وهو ضحك صادر عن المفارقة بين مقدار الجدية التي توليها الجمعية للمشروع من جهة، وحجم الإنفاق الباهظ الذي يقتضيه، ووظيفة اللعب والخيالية التي تفلسف مقصده. وتزداد دلالة الضحك عمقاً بوصف ما حدث لفاطمة من صدمة، فقد بقيت متأثرة بما جرى في هذه الجلسة لعدة أسابيع، وكانت تقول إن ما صدمها في النهاية هو حجم السلطة التي يملكها هؤلاء الناس.

وقد نقول إن السلطة هنا هي سلطة ذرائعية، أو واقعية، وقد نحيلها على العلم والحساب والمادية، ولكنها في كل ذلك، وفي مجموعه، تقع في قبالة الفكرة التي يعبر عنها القوس، وفي الضد منها، تلك الفكرة التي تشبه معالجة الجوع بشم الورود، أو اجتثاث الفقر بقراءة الشعر!. وهي الفكرة التي تقفز على الواقع وتعلو عليه تماماً كما هو شكل قوس ياسين.

ولم يختلف ما صنعه ياسين ـ بعد ذلك ـ من انسياق إلى حتفه، عن هذا العبث، فكأن القوس ـ إذن ـ يجاوز الإشارة إلى التشدد الديني في صلته بالإرهاب، إلى وصفه والتعريف له بالعدمية والعبث.

أما الفراشة فهي عمارة المحامي أحمد مجد، صديق يوسف،

الذي فاجأه بزواجه من امرأته بهية أم ياسين بعد طلاقها من يوسف. وهو ـ كما حدثنا عنه يوسف في مواضع متناثرة في الرواية ـ من المنتمين إلى اليسار الجديد، وقد سُجِن، وخرج من السجن ليعمل في المحاماة ثم أسس مقاولة سرعان ما كبرت وتوسعت. ويصفه يوسف بالقدرة على الجمع بين المتناقضات «كان ينتقل بسلاسة كاملة من الصلاة في ضريح سيدي بلعباس، إلى السهرة في ملهى الباشا دون أن يشكل ذلك أي انفصام في شخصيته المتماسكة دوماً والهشة على الدوام» (ص142). كما وصفه بأنه «صديق أوساط عليا» (ص245).

وكانت هذه العمارة ـ فيما يروي يوسف عنه ـ عمارة حياته، وهي مبنى ضخم جنب الشارع الرئيسي الجديد، حيث يفترض أن لا تزيد الأبنية عن أربعة طوابق، لكن أحمد مجد ـ فيما يرويه يوسف دوماً ـ خاض حرباً ضروساً من أجل الوصول إلى تسعة طوابق. وجاء اسمها من هندستها الخارجية فقد كانت بهيئة فراشة محلِّقة، وتحوي ملهى ومطاعم وقاعة حفلات ومحلات تجارية، بالإضافة إلى شقق فخمة، يسكنها أثرياء الخليج وصانع عطور فرنسي شهير، وليس في الموضوع مغربي واحد!.

ولا تنتهي دلالة الفراشة دون أن تعلمنا الرواية بحفل افتتاحها الباذخ، ثم بالسهرة التي دعاهم أحمد مجد إليها في شقة صانع العطور الفرنسي، فهناك يشاهدون معرضاً لتحف مختلفة ونادرة، وتكون المفاجأة أن يرى يوسف وفاطمة وليلى تمثال باخوس الروماني،

الذي ضاع من فندق الجد الفرسيوي، وينتهي تسجيل محضر للشرطة بإجابتها في اليوم التالي إنه لا توجد تحفة رومانية مفقودة، وإنهم لن يعاقبوا بتهمة البلاغ الكاذب، لأنه لا يوجد شكوى ضدهم!.

الفراشة ـ إذن ـ هي دلالة البَزْنَسَة التي تضعها الرواية في مقابل دلالة القوس، بما تحيل عليه من دلالة مادية وذرائعية، وبما تنطوي عليه من دلائل الفساد والاحتيال. وليست صلة الفراشة بأحمد مجد، رجل اليسار، سوى إمعان في الكشف عن مبلغ التهدُّم والتزوير الذي احتوى القيم والمثاليات.

وتقف الرواية هنا الموقف عينه الذي تقفه هناك، وذلك بالإدانة للموت والعدمية اللذين يمتدان من موت ياسين إلى سرقة باخوس، وإلى الفساد الذي احتوى الحياة فأفقدها الصدق والإنسانية والوطنية. وهو موقف تمثَّل في التبئير على يوسف، بما صنعته له الرواية من موقف ومن عقلية، وبما اختارته له من مهنة في الصحافة التي لا قيمة لها من دون أن تتحلى بالصدقية والضمير وبالانحياز للعدالة والتنوير (يمكن ـ من هذا المنظور ـ ملاحظة كمية التحقيقات الصحفية والمقالات والأخبار المنثورة).

وكانت السخرية وجهاً بارزاً في صناعة موقف الرواية، من خلال عديد المفارقات والترديات، كما هو الحال ـ مثلاً ـ في تفجير موجة الضحك العارم على مشروع القوس، أو ما ينتهي إليه حوار جاد ومتخوف على مصير البلد في الانتخابات، بين يوسف وأصدقائه، فقد

قال يوسف: «وعندما حلَّ منتصف الليل ذهبنا على استحياء لنتفرج في أحد فنادق المدينة على مخنث مشهور من الدار البيضاء جاء لإحياء حفلات رقص شرقي بمراكش وسط اهتمام جماهيري كاسح، لم يظهر له أثر إطلاقاً في الصحافة» (ص308).

وهذا الموقف الساخر بتضافره مع مدلول الإدانة الذي تقفه الرواية تجاه المجتمع، هو ما تعمِّقه نهاية الرواية الفاجعة. فالنهاية هنا مضفورة من حب يوسف لليلى زميلته في الصحافة، وهو الذي ابتدأت الرواية بموت معنى الحب وانهياره في حياته، إنه حب الآن عاصف وملموس، بما للحب من دلالة إيروسية. ومن جهة أخرى يتعرف يوسف على رجل من ذوي التطرف الديني يَعِدُه بمقابلة صديق لياسين يجيبه عن السر الذي يستبطن أعماق الرواية، لأنه سؤال يوسف الدائم، عن سر موت ياسين وأسبابه.

وتكون النهاية موت يوسف بتفجير يقترفه صديق ياسين الموعود ذلك، الذي يتكشف لنا أنه الشاب عصام ربيب صديق يوسف، وقد اختفى بطريقة غامضة من فترة! وهي نهاية تصنع بها الرواية موتاً متجدداً، ابتدأت الرواية به وها هي تنتهي به!



رسالة التقدم الاجتماعي
المغلَّفة بالحكاية

متلازمة التحديث الاجتماعي

لا يلبث القارئ لروايات الروائي السعودي إبراهيم الناصر الحميدان، أن يكتشف تداولها لمحور واحد تتنوع به وجوه الصراع وأطرافه المتناقضة أو تتحد، وتتغاير ثيماته السردية أو تتطابق. ويتمثل هذا المحور في متلازمة التحديث الاجتماعي ومعانيه التي تتصل فيها الكرامة الإنسانية وحقوق العدالة والحرية والمساواة بالقيم الحديثة في احترام العمل، ويتلازم العقل مع تمام الشعور بالفردية والمسؤولية، ويتخذ خطأ الرجل وصوابه المقدار ذاته من قيمة الخطأ والصواب عند المرأة.

وهي معان لا تنفصم عن الوعي بركام هائل من التقاليد البائسة والأفكار الموبوءة بالعنصرية والخرافة وطغيان الذكر واستبداده، ولا تنفصل عن الشعور بالتخلف والانغلاق الذي خلق في فضاء الإبداع الروائي العربي منذ النصف الأول من القرن الماضي خطاب الدعوة إلى النهضة والحرية والتقدم الاجتماعي، وأحال الرواية إلى رسالة حكائية لفكرة الحداثة، وتمثيل سردي للمجتمع العربي الحديث في علاقة وعيه بالتقدم.

معظم روايات إبراهيم الناصر الحميدان يمكن أن توصف بأنها

مخاض عسير لولادة جيل جديد، جيل خارج من تحكُّم الجماعة واستبدادها، جيل يبحث عن فرديته، ويبحث عن معناه الاجتماعي في مداه الوطني والقومي والإنساني. وهو ـ دوماً ـ يفرز العوائق ويولد العقبات بقدر ما يرثها، وينتجها بقدر ما يستوردها.

ويبدو الوعي بهذا المخاض وإرادة تمثيله بارزين ـ مثلاً ـ في ملفوظ زاهر علوي، بطل روايته «عذراء المنفى» (1977) حين يجيب على سؤال خالد عن عصبيته وحسه المأزوم: «لم تُكتَب لنا السكينة مطلقاً نحن أبناء الجيل... نحن كمن يعاني آلام المخاض»[24] وفي تعليق الراوي على حوار بين زاهر وبثينة: «الإرهاصات تختمر... إنها لم تنفجر. لاتزال الآلام القيحية تنبض.. تمتص التراكمات والرواسب... أثقال السنين السوداء تلبدت في كل جارحة... الجبال شاخت من فرط ما حملت من الأدران.. والبحار زفرت غضبها رشاشاً مزبداً»[25].

وإذا كان المخاض ملابسة نشوء جديد، ومعاناة انبثاقه وتشكّله، فإن تمثيله وسرد أحداثه هو محور انجلاء علاقة بين متقابلين: جديد وقديم، ونور وظلام، ومقبول ومرفوض، وجميل وقبيح، ومتحرك وساكن، وحي وميت... في المدى الذي يصلنا بدائرة الجدل والاصطراع بين التيارات والمواقع والأفكار الاجتماعية في السعودية والخليج، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، حين تبع النمو

---

(24) إبراهيم الناصر، عذراء المنفى، الطائف: نادي الطائف الأدبي، 1977، ص85.
(25) المصدر السابق، ص101.

الاقتصادي والاستقرار السياسي بدايات وعي جديد بالآخر العربي والغربي، وتزايد درجات نوعية من الاستيعاب للتراث، ومن ثم بروز مواقف نقدية تجاه الذات متصلة بالتطلع إلى المستقبل، خصوصاً في جهة الموقف من المرأة، وحرية التعبير، والعدالة الاجتماعية.

ولذلك دلالته في أكثر عناوين إبراهيم الناصر الحميدان؛ فالدلالة على العذرية في «عذراء المنفى» و«دم البراءة» (2001) هو معنى النجاة من العدوان والانتهاك، إنه بمثابة الولادة الجديدة. ولأنها دلالة على المرأة تحديداً، فإن العذرية فيهما دال امتلاك المرأة لذاتها واستقلالها، وتعبير صارخ عن هذا الانتصار، بالجسد الذي كان سبب الخوف منها وعليها بقدر تجهيلها والحجب لها.

وعنوان روايته «سفينة الضياع» وقد صدرت طبعتها الأولى بعنوان «سفينة الموتى» (1969) هو تعبير عن البحث والتأمل الفكري والوجداني الذي ينتهي ـ عملياً ـ إلى الخروج باتجاه المجهول بعد كسر القيود على ذات لا تساوم على مبدأ فرديتها ومسؤوليتها، وقد فُصِل بطل الرواية ـ أخيراً ـ من عمله، ولهذا فهو في مخاض الحقيقة وإرهاص الوجود.

أما «الغجرية والثعبان» (1995) فهو عنوان يجمع بين دلالة الأنوثة والجمال والحرية والسرية في (الغجرية) والذكورة والخطورة والإخافة في (الثعبان). وإذا عرفنا من الرواية أن الثعبان هو حارس الغجرية، فإن التوتر الناشئ عن علاقة اجتماعهما، يحفز إلى وجهة

البحث عن اطمئنان ويدفع لانتظاره، وهو دافع لا ينعزل عن الواقع إلا بمقدار المسافة بين الرمز ومرموزه والمجاز وتأويله.

وهذه العناوين ليست إلا وجوهاً أخرى للدلالة نفسها التي تنجلي عن ولادة النور في روايته الأولى «ثقب فيّ رداء الليل» (1961) والبشارة والوعد في «غيوم الخريف» (1988) وطلب الشمس والحاجة للدفء من وخم الظل وبرده في «رعشة الظل» (1994).

ويلفتنا في عناوين روايات الناصر طغيان نمط واحد من التركيب هو الإضافة، والمضاف إليه فيها هو معرفة بأل التي تحيل على العهد، وهو مساحة واسعة من تمثيل الرواية ووصفها لهذه المعرفة، بحيث تتردد الدلالة ـ من حيث العلاقة بالواقع ـ في فضاء اللزوم والإيحاء والمجازية والرمز.

وهو فضاء متوتر في العناوين جميعاً باختيار عنصر ذي دلالة سلبية مجازياً: «الليل، الضياع، المنفى، الخريف، الظل، الدم، الثعبان... إلخ» وفي ذلك دلالة على صفة الصراع والمغالبة للجهل، والتقليد، والحصار الاجتماعي للامتياز والفردية، وذبول الواقع وتخلفه، أو عنفه ودمويته، وما يفرزه تجاه ذاته من تحوُّط ومراقبة واستبداد، وغير ذلك من المعاني التي لا تقوم في العنوان بمعزل عن المتن الروائي.

ولو وقفنا ـ مثلاً ـ على (المنفى) في عنوان روايته الثالثة «عذراء المنفى»، بقصد الاكتشاف لمعناه، فإن دلالة المنفى المعجمية لن تفي بمعناه كما يصنعه ملفوظ الرواية. وفي الرواية تتكرر كلمة منفى حوالى

عشرين مرة، في سياقات مختلفة تجتمع على الدلالة به على الحياة المحاصَرة بالتخلف الاجتماعي والتصورات التقليدية أو المسجونة في الفقر والجهل والبطالة والملَل والموبوءة بالعنف والتمييز أو الفارغة من المعنى والمحرومة من الحب والشريك.

هكذا يغدو مقابلاً لمعاني السعادة والحرية والإحساس بالعدالة والاكتفاء ونقيضاً لفاعلية الإنسان في المجتمع والحياة. وهو الفضاء الدلالي نفسه الذي تتوارد عليه العناصر السلبية المذكورة في عناوين الناصر في مدار يصل جملتها وأجزاءها بنائياً، ويجمعها في منطق الاكتشاف والتمثيل الذي تتكثر به الشخصيات وتتعدد الأحداث وتدق التفاصيل ويتحقق قدر معقول من متعة السرد الجمالية القائمة ـ بحسب آيزر ـ في خلق الأوهام ونسفها. لكن من دون أن نفقد ما يوحد السرد في وجهة النقد والاعتراض التي تستبطن الرؤية والصيغة وتستظهرهما.

رواية الشاب المثقف.. المعوّق اجتماعياً

تتصف الشخصيات الرئيسة في معظم روايات إبراهيم الناصر الحميدان بأنها من الشباب؛ فأعمارهم في حوالى العشرينيات، وأحلامهم، وتصوراتهم نضّاحة بحسابات المستقبل، وفيّاضة بالطموح إليه. وتبدو مشكلتهم الأساسية في طبيعة ثقافتهم ووعيهم تجاه الواقع؛ إذ يستبطن هذه الثقافة إرث من تصورات الماضي ومعانيه، بالقدر نفسه الذي تتعمقها أشواق العصر ووعي المدنية الحديثة وأخلاقياتها، أو تتوزعها مواقف فكرية واجتماعية متعارضة تحكي المواقف المتعينة تاريخياً في السعودية والعالم العربي منذ خمسينيات وستينيات القرن الماضي.

ولهذا فإنهم يجتمعون في الغالب في صفة المثقفين وتضيف ثقافتهم صفة أخرى إلى فتوتهم. وتزداد هاتان الصفتان وضوحاً بحضور شخصيات تمثل الأمية وتقدُّم العمر، أو تتصف بالعجائبية والخروج عن الطبيعي أو المألوف.

والمعنى الذي يمكن استخلاصه من ذلك يؤكِّد النواة الدلالية لروايات الناصر التي ترتبط بأزمة ولادة الجيل الحديث والمعاصر في منعطف التشابك والاصطراع الثقافي الاجتماعي، والتي تصل بين

الشخصيات مثلما وصلت بين العناوين في بؤرة ترتبط بها عناصر التمثيل الروائي وأفعاله ارتباط النتيجة بالسبب. ولذلك تبدو الشخصيات بمثابة المرايا العاكسة للمواقع الاجتماعية والتيارات الفكرية سواء بما يصدر عنها أم بما يقع عليها من أفعال وأقوال وانفعالات ومواقف.

فعيسى ـ مثلاً ـ في «سفينة الضياع» يمثل الشخصية الرئيسة أو بطل الرواية، وهو شاب مثقف واسع الاطلاع، شغوف بالقراءة، مثالي وحالم، جاد ومسؤول، رهيف المشاعر وحي الضمير، يعمل إدارياً في مستشفى، ويضيق ذرعاً برتابة العمل وكثافته.

ومن الخارج يعرِّفنا به الراوي وهو يحكي انطباعات عبير، إحدى الممرضات بالمستشفى، عنه، إذ تقول: «عقيدة عيسى متصلبة مطمئنة بنفسها وبقدرتها على اجتثاث الجذور التي تعتبرها تعفنت من تقادم الزمن وتعاقب الدهور، وهي عقيدة الجيل كله... هذا الجيل المتمرد على ما ورث من قيم مثقلة بالأضاليل والأباطيل والخرافات. وهو يعي مسؤوليته تماماً، الانتفاضة الشجاعة التي تطيح بالأغلال التي كبِّل بها»[26].

أما عبير فهي ثاني الشخصيات في الرواية، ويقترن حضورها فيها بعيسى، الذي التقى بها منذ الصفحات الأولى في الرواية، وسرى بينهما شعور متردد بين البرود والدفء والخوف والاطمئنان، لكنه قوي

(26) إبراهيم الناصر الحميدان، سفينة الضياع، الطائف: نادي الطائف الأدبي، 1989، ص89.

باتجاه اقتناع عبير بأفكاره، وإعجابها به. وهي ممرضة في المستشفى نفسه، آنسة، يتيمة، مغتربة، هادئة، جادة في عملها، وحسها الإنساني، ويبدو جمالها، وتكرار الوصف خصوصاً لرقة صوتها وحنانه من زاوية الرؤية التي يوضع فيها عيسى.

ونعرف من حكايتها لعيسى عن طفولتها صفات الجبروت والفظاظة والجهل والتحجر التي ميزت بها أمها، في مقابل العلم والتسامح والعطف والانفتاح الذي ميزت به أباها[27]، وهي ـ أيضاً ـ صفات الأب التي تتكرر عند إبراهيم الناصر الحميدان من وجهة الفتاة في «عذراء المنفى».

وتبدو ذاتية عيسى، من حيث وظيفتها السردية، في رغبته التي تأخذ منطقاً إيديولوجياً وفكرياً تجاه ـ مثلاً ـ الدعم لحقوق عمال النظافة في المطالبة بزيادة رواتبهم، وفي الانتقاد العنيف المحمل برؤية غير تقليدية أو ذكورية تجاه المرأة لزواج مدير المكتب نعمان عطا الله من فتاة تصغره بثلاثين عاماً، وفي تحاوره مع عبير أو مع زملائه بما يكشف عن رؤيته الفلسفية لمعاني المسؤولية والشر والحب والحق والسلام ومستقبل العالم...إلخ التي تشف عن رؤية نقدية له تجاه الواقع باتجاه توسيع دائرة الوعي الواقعي والعقلاني والإنساني فيه، ويجاور ذلك في دلالة شخصيته على الرغبة عاطفته تجاه عبير وتوقه إلى الاقتران بها، ورغبته في السلام.

---

(27) إبراهيم الناصر الحميدان، سفينة الضياع، ص94.

وهو في ذلك كله محاط بملفوظات ومواقف عامة أو مرتبطة بشخصية ما تمثل العائق له، بالإضافة إلى ما يرغب عنه مما يتوجه إليه نقده واعتراضه.

لكن الرواية تؤشر بنفور عيسى من المستشفى الذي يمثل بيئة عمل حديثة ورمز تقدُّم وعلم ونظام، على معضلة عيسى القائمة في تكوينه الغامض. إنه يعاني من انفصال بين أفكاره الحديثة ومشاعره، وبين شخصيته وعمله. وقد ابتدأت الرواية من هذه المعاناة تحديداً، بوصفه الهجائي للمستشفى، وتمثّل متاعب ضيقه وسجنه فيه، كما بدت في حواراته مع عبير التي افتقدت في كلماته المصبوغة بالفلسفة ورطانة الأخلاقيات البساطة والعفوية، وبدا أحياناً أنه غير مخلص لعبير، بحلمه بأرملة نعمان، وعدم قدرته على نسيان فشله من الزواج بفتاة اسمها مفيدة.

وعيسى، في هذا الدور، هو التمثيل السردي لجيلنا الحديث، الذي يبدو أن تكوينه الملتبس بالانشطار بين المعشوقات، والأفكار، والواقع، أفضى به إلى الضياع، تماماً كما هي دلالة عنوان الرواية، فلم يصر حديثاً مثلما لم يعد ماضوياً، وانتهى ـ واقعياً ـ إلى تأجيل اقترانه بالحداثة والعصر، كما انتهى عيسى إلى تأجيل اقترانه بعبير والبحث من جديد عن عمل آخر.

أما في «عذراء المنفى» فتمثل بثينة الشخصية الرئيسة، وهي، مثل عيسى، شابة مثقفة. لكنها درست في بيروت، وعادت ليدعوها أبوها إلى

الإشراف على صفحة للمرأة، في صحيفة «النور» ـ لاحظ دلالة الاسم وهو ما يتكرر في دلالة اسم جريدة الفجر في رواية «الغجرية والثعبان» ـ التي يرأس تحريرها، في مسعى لإذكاء وعي المرأة المستقل بذاتها ووعي المجتمع بها. وهي على قدر من الجمال والجدية والصرامة والثقة بالنفس، والضيق بمعاني التهوين من شأن المرأة وتحقير عقلها والوصاية عليها. ولهذا يعرض الراوي ـ مثلاً ـ رأيها: «إن كون المرأة عورة ويخشى من أي تصرف تؤديه بمثابة سلاح رهيب يسلط عليها، ولهذا تشعر بالضعة والتشكيك في قدرتها على تجنيب نفسها من الزلل، ففقدان الثقة الذي غُرس في أعماقها منذ الطفولة ينمو مع نموها، ويربو كلما حدجتها الأنظار المتشككة...» [28].

وزاهر علوي هو الشخصية الثانية في الرواية، شاب يبلغ العشرين من العمر، وتؤلف صفحة المرأة في الجريدة بينه وبين بثينة، فيعزم على خطبتها، ويرفض أبواه وخصوصاً أمه، كما يرفض ذوو القرابة لبثينة، لكنهما ينتصران باستقلال رأيهما. وقد بدا للوهلة الأولى أن الأمور تسير في طريق الانسجام بينهما، لكن زاهراً بدا بعد الزواج يرتدي صفات الذكر المستبد والمتشكك، وأخذ في استجوابها ومراقبتها وممارسة دور الشرطي عليها. وتفاقم الأمر برفض بثينة التخوين والوصاية ومحاجتها له بجرأة وقوة كشفت عن ضعفه وتهافت منطقه، وانتهت ـ بعد حوالى شهر من الزواج ـ إلى الطلاق، مفتخرة بأنها لا

---

(28) إبراهيم الناصر، عذراء المنفى، ص68.

تزال عذراء، وعادت من جديد، إلى «منفاها الأزلي»[29] وكأن «عذراء المنفى» ـ عنوان الرواية ـ هو الاسم الذي تصف به نفسها بمنطق التحدي وإعلان الانتصار!.

ولا يختلف التمثيل السردي الذي يقوم به، هنا، زاهر وبثينة في إشارته إلى مشكلة التحديث الاجتماعي عن التمثيل السردي الذي قام به عيسى، في «سفينة الضياع». وعدم إفضاء القرينين إلى بعضهما، هنا وهناك، يبدو ـ كما هو الحال كذلك في «دم البراءة» وفيها محاولة اغتصاب فاشلة ـ مكرورة لدى الناصر، ترمز إلى تعسر الولادة، وتعثُّر أسباب حدوثها. وهي ليست إلا ولادة النهضة والحداثة والتقدم باكتمال صفاتها في الجيل الذي يمثله أبطال إبراهيم الناصر الحميدان الشباب.

(29) المصدر نفسه، ص126.

بطولة الصحيفة والكتاب

تحتل الصحيفة ملتقى أبرز العلاقات، ومدار تولدها بالأحداث، في روايتين من أهم روايات إبراهيم الناصر الحميدان، وهما: «عذراء المنفى» و«الغجرية والثعبان». ودلالة ذلك على فعل الكتابة والتعبير والحرية الاجتماعية، موازية لدلالة ازدهار الصحافة تاريخياً المقترن بصعود الطبقة الوسطى، واستقلال المثقف، وتبلور الوعي النقدي تجاه المجتمع والأفكار والتاريخ والمواقف والأشكال في مدار التنوع والاختلاف الذي كانت الصحافة بحيويتها والحماس لها والاحتراق بتعبها إحدى دلائله الحيوية.

ولهذا تحمل الصحيفة في «عذراء المنفى» اسم (النور) وفي «الغجرية والثعبان» اسم (الفجر) في تعالق للتسمية يوجهها إلى الثيمة الرئيسة في الفعل الروائي عند الناصر، ويبرر بها الحماس اللاهب لدى العاملين فيهما، وهي الشخصيات الأبرز في كلا الروايتين. وهو حماس لا وقود له إلا العمل الصحفي الذي يجعل فكر المرء ووجهة نظره واتجاه رؤاه في تصادم مع الواقع الفعلي؛ فلا معدًّى عن الطموح ولا مدلول للكتابة أو الممارسة الصحفية خارج الفعل النقدي أو

الانقلابي، كما وصفه نزار قباني في عنوان إحدى مجموعات مقالاته الصحفية.

وقد بدت هذه الانقلابية في «عذراء المنفى» في التقاء شخصياتها الرئيسة في الصحيفة، وكانت قضية المرأة محورَ الاهتمام ووجْهته، فأصدرت الصحيفة صفحة موجَّهة إليها، وبدا من خلال فكرة الإصدار وعي جديد وطموح عن المرأة وتجاهها، فالصفحة تعبر ـ كما أراد رئيس التحرير ـ عن «هذا القطاع المنسي في مجتمعنا»[30]، وصفة المنسي هذه التي تصف قطاع المرأة مفتاح دلالي لفهم هذا الوعي المتجدد وطبيعته النقدية وما يترامى إليه من تغيير، وهي صفة تحيل على الوعي والذاكرة والوجود؛ فالمنسي فاقد للكينونة ومطموس الذكْر، والتنبه إليه ـ إذن ـ والوعي بوجوده ودوره وانتظار فعله يعني تغييراً في علاقات الواقع تماماً كما هو تغيير في الوعي والذاكرة.

لكن من نسي المرأة؟ ولماذا نُسيت؟ وهل تعاني النسيان ـ حقاً ـ بما فيه من معاني الانتفاء للقصد، أم إنها تعاني قصدية كبت وتجهيل وتحقير؟ وما قيمة أن تهتم بها الصحيفة؟. هذه هي الأسئلة التي تختبئ في ضمير الرواية محركة لفعلها السردي باتجاه أسئلة الحرية والعلم والعمل، متذرعة بالمرأة التي يفتح الاهتمام بوعيها وحريتها أفقاً متسعاً لاكتشاف سجن الرجل وقيوده، وبالنتيجة سجن المجتمع بأسره وإعاقة مستويات تقدمه كافة.

---

(30) إبراهيم الناصر، عذراء المنفى، ص17.

لذلك اشتعل النقاش والجدل حول الصحيفة وفيها، واهتمت الرواية بتقصي دائرة هذا الجدل، فوالد زاهر وأمه كغيرهما من أبناء الجيل الماضي لا يعوِّلون على الصحيفة، ويعتقدون «أن الصحافة ملهاة وعبث صبياني»[31]، في حين اتسعت دائرة الجدل قبولًا أو رفضاً بين الشباب أغنياء وفقراء، وطرحت الصحيفة قضايا من قبيل تعليم المرأة وعملها وزواجها، ونظمت استفتاءات، وغدت حديث الناس، بين من يهاجمها ويتهمها بالإفساد وتقويض الأخلاق وتناسي «المكان الطبيعي» للمرأة، ومن يعدُّها خطوة تقدمية لوضع الجنس الآخر أمام مسؤولياته التاريخية.

وصنعت الرواية من قلق التوقع لإغلاق الرقابة للصحيفة وتزايد نفوذ المتعصبين والتدليل على رفع درجة توتر الأجواء بالصحيفة، مناخ القراءة في مدار الترقب وانعدام اليقين، وامتدت هذه الأجواء إلى الإرهاص بفكرة إصدار صفحة للعمال[32]، بما تعنيه من تنامي وعي الحقوق والرغبة في استنبات ثقافة العمل.

ولا يختلف عن ذلك دور الصحيفة في «الغجرية والثعبان»، فهي تحظى بمتابعة الشباب وإعجابهم، وهو إعجاب تمثله الرواية بالأحداث التي تقوم الصحيفة فيها بدور البطولة التي تؤلف الشباب حولها؛ لأنها تطرح آراءهم وتطلعاتهم إلى المستقبل، وتأخذ صفة

---

(31) المصدر نفسه، ص23.

(32) المصدر نفسه، ص72.

الجرأة المشوبة بالعاطفة. وتبدو الصحيفة منحازة للوعي الشعبي في نقدها الصريح للمشاريع الحكومية، وفي التأجج بالأفكار الوطنية والقومية والاجتماعية التي كانت في الزمن التاريخي الذي تشير إليه الرواية، واقعاً مشخَّصاً في أحداث ووقائع وشخوص متعينة، مثل هزيمة الإنجليز في القناة واستعدادهم للخروج منها، وثورة اليمن، والوحدة بين سوريا ومصر، وتظاهرات العمال، وبداية بث التلفزيون في السعودية... إلخ.

وقد تحول مكتب الجريدة إلى ملتقى تلقائي لحوار شخصيات الرواية المختلفة وجدلها عن الفقر والوحدة والحرية والتعليم والاستعمار، وظل ما يتردد في وعي بعضها خارج المكان صدى لذلك الحوار أو تجاوباً معه، كما هو واضح ـ مثلاً ـ لدى عامر، وهو الشخصية الأولى في الرواية، فيما ينقله الراوي عنه: «... تساءل بإشفاق هل الوطن يستحق التضحية وأن يُضرَب أولئك العمال بالعصي ويرمون في التوقيف عدة أيام بعيداً عن أسرهم. كلمة الوطن وقفت في حلقه وكأنما هي بالون دخل إلى فمه وانتفخ من تلقاء نفسه فلم يعد يستطيع التنفس أو يقفل فمه بل شعر أن ذقنه ارتخت حتى كادت تنفصل عن جسده فرفع يده حتى يعيد ذلك الجزء إلى مكانه الطبيعي. يا لهم من جبابرة أولئك الذين ترددت أصواتهم عالية تزلزل الأرض وتسلب السماء هدوءها»![33].

---

(33) إبراهيم الناصر الحميدان، الغجرية والثعبان (القاهرة: دار الهلال، 2008) ص23.

لكن الخطورة تترصد الصحيفة طبعاً، ولا يكف القارئ عن توقُّع شيء ما لصاحبها أو للمحررين فيها، وهو توقُّع لا يذهب باتجاه محسوم حدِّياً مع الصحيفة أو ضدها، لأن الموقف الروائي يقوم على الرغم مما يظهر من حماس للصحيفة في منطقة انعدام اليقين، وتتغشَّاه السخرية من كل جانب، حتى جانب الشعب أو الجمهور الذي تخاطر الصحيفة بتبني قضايا تثقيفه وتنويره والدفاع عنه. ولذلك يقول مالك الصحيفة (سند الدسم) ـ مثلاً ـ في الإجابة على تشجيع عامر له بالصمود، وقد رأى تخوّفه وسمع شكواه من الكوابيس: «الشعب اللاهي والمشغول في لعب الورق»![34].

وفعلاً يفاجئنا الدسم بدخوله على سليمان رئيس التحرير، قائلاً له بغضب مستشيط: هل تدري إنهم قرروا إقفال الجريدة لمدة أسبوع مع دفع غرامة مقدارها خمسة آلاف ريال؟. ويترافق ذلك، مع اختفاء سلطان، الذي وصف مسعود الكرولي، المسؤول الحكومي عن الإعلام والمطبوعات، كلامه ذات مرة في مكتب الجريدة، بقوله: «هذا كلام الشيوعيين»[35]. ويتجمهر الناس عند مدخل الجريدة، احتجاجاً على إيقافها، ويتزايد عددهم، ويحمل شباب من طلاب الجامعة لافتات كتب عليها (الفجر الجديد)، ويقف سليمان والدسم قرب الباب المقفل لا يدريان ماذا يفعلان... وفجأة ينبع من وسط الحضور

(34) المصدر نفسه، ص85.

(35) المصدر نفسه، ص91.

الكرولي وهو يرفع عصا غليظة في يده حتى وصل إلى مكان الرجلين، فوقف بينهما وصاح بصوت جهوري: لقد أمر مولاي بأن تعود الجريدة إلى الصدور، ثم أمسك بالرجلين من أعلى ثيابهما ورفعهما بيديه القويتين كأنهما أرنبان مقيدان، وأراهما للحضور قائلاً: هذا صاحب الجريدة ورئيس التحرير يسمعان التعليمات. وصفق الحضور وبدأوا في الانصراف.

والصحيفة هنا وهناك امتداد يتجاوب مع وظيفة الكتاب في «سفينة الضياع» و«رعشة الظل» ومع الكتابة الإبداعية والفكرية والصحفية في غير رواية لإبراهيم الناصر الحميدان لاسيما روايته الأولى «ثقب في رداء الليل». إنها ممارسة الاستنارة وقيادتها، والاكتشاف لدور الثقافة والعقل في تعميق الوعي بالوجود، ولكنها ممارسة تميل إلى تمثيل المناوشة للجهل والتوحش والاستبداد بما ينتهي إلى سخرية مريرة كما بدا في التشبيه بالأرنبين المقيدين في قبضة الكرولي وانصراف الناس مصفقين!. وهي ممارسة تجد من الاحتشاد في روايات الناصر ما يوازي النبرة المنفعلة بأسى في كلمات عامر في «الغجرية والثعبان»: كم أنت بليد أيها القروي النحيف. لماذا لا تقرأ جيداً حتى يمتلئ رأسك بما يشيب منه الرضيع، وتعرف ما يجري في العالم...؟ أنت جيد في ابتلاع الطعام أكثر مما تغذي عقلك!.



ثورة الرواية في مجتمع ساكن



المكان المحلي

العمل الروائي الأول لتركي الحمد «أطياف الأزقة المهجورة: العدامة (1996) والشميسي (1997) والكراديب (1998) منعطف واضح واستهلالي في علاقة الرواية السعودية بالمكان المحلي ابتداء من العنوان؛ فقد ظلت الرواية السعودية زمناً طويلاً توارب هذا المكان أو تتحاشاه.

ونظرة سريعة إلى النتاج الروائي السعودي قبل تركي الحمد تقفنا على الهروب من المكان المحلي، وذلك بالاتجاه إلى مكان في الخارج، كالقاهرة أو بيروت أو لندن... إلخ، تسافر إليه الشخصيات وتتخلق به الأحداث، كما في رواية حامد دمنهوري الرائدة «ثمن التضحية» (1959)، ومروراً بروايات سميرة خاشقجي ذات الصبغة الرومانسية من «ودعت آمالي»(1958)، إلى «مأتم الورد» (1973)، ورواية هند باغفار «البراءة المفقودة» (1972)، ورواية هدى الرشيد «غداً سيكون الخميس» (1977)، وانتهاءً بروايتي غازي القصيبي «شقة الحرية» (1994) و«العصفورية» (1996).

ولا يختلف عن ذلك نوع آخر من الهروب يستبدل بالخروج من

المكان الخروج من الزمان؛ فتبني الرواية فضاءها السردي في المكان المحلي وليس في الخارج، لكن بتناول حقبة زمنية خارج المعيش والراهن، إنها حقبة القرية أو الصحراء في زمنهما المفتوح على العمل التعاوني الذي تتشاركه المرأة والرجل، بما ينشئ واقعاً مغايراً زمانياً استثمرته روايات عبد العزيز مشري ـ إجمالاً ـ في متوالية من التاريخ الاجتماعي للقرية السعودية نطالعه في: «الوسمية» (1982)، و«الغيوم ومنابت الشجر» (1989)، و«ريح الكادي» (1992) و«الحصون» (1992)، و«صالحة» (1996).

ويأتي المكان الأسطوري أو الغريب نوعاً ثالثاً للهروب من المكان الواقعي المحلي؛ فهو مكان غير معروف (أو غير مُعَيَّن) جغرافياً، ويحتشد بدلالات مجازية وخيالية أو يغيب تحت ركام من المعلومات.

ومثال ذلك رجاء عالم في كلفها بالمعلومات والأسطرة والغرائبية كما في روايتيها: «طريق الحرير» (1992) و«مسرى يا رقيب» (1997). وليست «قرية السوداء» في رواية عبده خال «الموت يمر من هنا» (1995) سوى مثال آخر على المكان الغريب والغائب عن الجغرافيا المحلية في حضورها وراهنيتها. وهي الصفة نفسها التي يتصف بها المكان في رواية سلوى دمنهوري «اللعنة» (1994) من حيث هو مكان غير معيَّن.

أما خارج هذه الأنواع من المكان، فلا نكاد نجد إلا المكان

المغلق؛ وهو فضاء وجدتْ فيه الرواية السعودية فرصة للتعاطي مع المرأة، وتخليق الحدث المتصل بها، في الدائرة الضيقة والرتيبة للبيت أو السجن أو الملجأ. ورواية هند باغفار «رباط الولايا» (1987) مثال من أمثلة أخرى يمكن أن نقرأ في انغلاقها المكاني دلالة محدودة اجتماعياً، تماماً كما هي الدلالة المحدودة في الروايات المتصالحة مع الواقع والتي لا تتناول إلا المشكلات المعتادة، ومثالها رواية محمد عبده يماني «فتاة من حائل» (1979). ولن يدخل في هذا الحساب ـ بالطبع ـ تلك الروايات التي كُتبت ولم تُنشر قبل روايات تركي الحمد، كما هو حال رواية سعد الدوسري «الرياض نوفمبر 90» التي كُتبت في أوائل التسعينيات من القرن الماضي وظلت تدَّاول بين الخاصة وهي مخطوطة قبل أن يقدم على نشرها عام 2010م.

وحدها الروايات العربية التي سجَّل فيها بعض المدرسين أو الموظفين الذين وفدوا إلى المملكة تجربتهم مع المكان السعودي، كان تعيين المكان فيها جزءاً صريحاً من عنوان الرواية، كما في «نجران تحت الصفر» (1976) ليحيى يخلف، من فلسطين، و«الطريق إلى بلحارث» (1982) وهي قرية في محافظة القنفدة، لجمال ناجي، من الأردن، أو مدلول صفة تتنزل في العنوان منزلة المجاز من هذا المكان الذي يعنيه ـ بعد ذلك ـ بوضوح وتحديد متن الرواية، كما في «براري الحمى» (1985) التي تصف سبت شمران وبراري القنفدة، لإبراهيم

نصر الله، من الأردن، و«البلدة الأخرى» (1990) التي تعني تبوك، لإبراهيم عبد المجيد، من مصر.

كانت «العدامة» و«الشميسي» و«الكراديب» لتركي الحمد، أمكنة ومواقع سعودية تعيِّنها الرواية في عنوانها، وتحفر بشخوص الرواية وأحداثها في تاريخها الاجتماعي وواقعها الحي بكل مكوناته وسلوكياته وأفكاره، وبما ينطوي عليه من اختلاف وتنوع من خلال شخصية رئيسة هي (هشام العابر) ترصد الأجزاء الثلاثة كلها سيرته وتجربته، التي تحفل بالغنى والتعقيد، وتتدرج من البراءة والبساطة إلى درجات موغلة في الاشتباك مع المحظورات الاجتماعية، كاشفةً به وله عن سذاجة الاستسلام لما يختزل الواقع الاجتماعي من صفات بسيطة، ومبرهنةً على أن المكان السعودي هو مكان روائي بامتياز، لا ينقصه ـ كما وقف تعليل بعض المنظرين لضعفه أو فقره روائياً ـ حضور المرأة أو الوعي بها، وهي علة أساس ـ بحسب إيان وات ـ في نشأة الرواية، وإنما تنقصه ـ على الأرجح ـ الجرأة والجسارة.

وبالطبع فقد نجح تركي الحمد ـ روائياً ـ على مستوى المقروئية، فلا نكاد نجد ـ إلا نادراً ـ روايات محلية بلغت من التوزيع والنفاد وتكرار الطبع ما بلغته ثلاثيته. وقد وقف اطلاعي، وأنا أكتب الآن، عند الطبعة السادسة منها، الصادرة عن دار الساقي، بلبنان، عام 2006م، أي أن طباعتها تكاد تتكرر في كل عام ونصف. ولا يعود ذلك إلا إلى سقف الحرية الذي رفعه تركي الحمد عن قلمه لمدى مفاجئ

محلياً، مضافاً إلى ذلك المكان المحلي المعيَّن بشخوصه وثقافته. وهي تركيبة أثبتت ـ بعد ذلك ـ تأثيرها على كتابة الرواية السعودية، والاندفاع بها إلى الانفجار الكبير الذي كانت كثرة الإصدارات على نحو ما نعيشه في الفترة الأخيرة، عنوانه الدال ومعناه الملموس.

وقد بدت ظاهرة تضمين العنوان ما يحيل على مكان سعودي معيَّن، بارزة في عدد متزايد من الروايات السعودية بعد صدور ثلاثية الحمد، فرأينا ـ مثلاً ـ «بنات الرياض» لرجاء الصانع (2005)، و«بنات من الرياض» لفايزة إبراهيم (2006)، و«حب في السعودية» لإبراهيم بادي (2006)، و«شباب من الرياض» لطارق العتيبي (2006) و«سعوديات» لسارة العليوي (2006) و«فتاة الشرقية» لمريم الحسن (2006)، و«سورة الرياض» لأحمد الواصل (2007)، و«سوق الحميدية» لسلطان القحطاني (2007)... إلخ. بالإضافة إلى المكان السعودي المعيَّن بوضوح وبشكل مهيمن على بنية السرد في معظم الروايات السعودية الأخرى.

صحيح أن الإحالة على السعودية ـ روائياً ـ ينبغي أن تؤخذ في إطار مناخ القراءة وسوق الرواج المندفع بفضول الاكتشاف، خصوصاً بعد حادثة 11 سبتمبر 2001م، مضافاً إلى ذلك طبيعة المجتمع السعودي المحافظة والمغلقة، وهو مناخ استطاعت أن تقرأه وأن تستثمره دور النشر. لكن لماذا لم يحدث ذلك ـ مثلاً ـ في السبعينيات أو الثمانينيات ومعظم التسعينيات الميلادية؟. إننا لا نستطيع أن ننكر أثر هذه العوامل

التي تحيل على اللحظة التاريخية والسوسيوثقافية، ولكنها لحظة كانت تحتاج إلى من يهتبلها ويبتدرها، أو بالأحرى يكتشف وعيها ويؤسس له. والسؤال ـ الآن ـ أي وعي هذا الذي يحيل عليه تركي الحمد ليحتل ـ حقاً ـ هذا الموقع؟!.

الرواية وعي نقدي

هناك مسافة فاصلة بين المجتمعات المنغلقة والأبوية من جهة والرواية من جهة أخرى، ويعود ذلك إلى ما تتأسس عليه تلك المجتمعات من حواجز صفيقة ضد البوح والنقد والكشف والشفافية، ومن تقليدية ترتاب في الأدوات الحديثة إن لم تنكرها، وتنفر من الانفتاح والتواصل مع الآخر. إنها مجتمعات نرجسية لا تكاد تعرف غير الوعظ والخطابة والهجاء والمديح، وتبارك ـ دوماً ـ التلقين والاستظهار، وتنتج أفراداً بعقول وقامات متساوية، أو هكذا تظل تحلم. وبذلك تهيمن عليها أحادية الصوت، ويطغى الاستسهال والتحديدات الشكلانية التي تدلل على الانفصال عن تجربة الحياة، والانغماس في وهم الشعور بالاكتمال على نحو ينتج تلهفها إلى ما يعكس صورة المجتمع من مرايا تبقيه هكذا.

والرواية تحيل على وعي مختلف عن ذلك كله. فهي نوع أدبي غير تقليدي، ولهذا فهي تستعصي على التحديدات الشكلانية الضيقة، وتلازمها التعددية والاختلاف، رافضةً النفاق والمداراة التي تؤشر على الانقسام والتلفيق، اجتماعياً، ما بين لغة رسمية ومدرسية مؤدبة وأخرى شعبية ومعيشية عارية من التهذيب. إن الرواية لا تفرق

بين ظاهر فاضل وخبيء وقح، وهي موصولة بالشفافية وحرية التعبير والفضول المعرفي والنقد وما إلى ذلك مما ألِفته المجتمعات الحرة والديمقراطية.

ولذلك فهي معنية بالتقاط فردية الفرد ـ كما يرى توماس بافيل (Thomas Pavel) ـ وعليها ـ بحسب فيليب ميراي (Phelppe Muray)ـ أن تستجلي وتميز ما لم يكن ممكن الوجود في أي عصر آخر، وهذا يستلزم ـ عند دونيس تروالد (Denis Wetirwald) ـ وعي الروائي بما يحاصره، اليوم، من ضوضاء وشعارات وإعلانات وخطابات وسائط الإعلام، لكي يُوجِد مسافة بينه وبين العالم تتيح له الحفاظ على حد أدنى من وعيه وحسه النقدي[36].

لقد عاشت الثقافة السعودية ـ غالباً ـ على المثقف العضوي الكلاسيكي الذي ترى في مرآته صورتها مبرأة من العيوب، بالغة الكمال والنقاء، ترفل في طهورية وخيرية خالصة، وكل ما تعانيه هو مؤامرة الآخر/ العدو عليها، سواء من الداخل أو الخارج، في نوع من الحس النرجسي الطفولي والمرَضي الذي يأباه العقل وترفضه الحكمة والموضوعية. وكان أكثر ما تحتاجه، وكل ثقافة تشبهها، المثقف المستقل والمختلف، ذا الوجهة النقدية، الذي يجعلها ترى عيوبها

---

(36) التعليلات المنسوبة إلى الأسماء المذكورة هنا، مستخلصة من عرض قدمه محمد برادة لكتاب «الرواية لأجل أي شيء؟» الذي صدر في سلسلة المحاولات النقدية عن مجلة «ورشة الرواية» في فرنسا، صحيفة الحياة، 14 مايو/ أيار 2004م:

Le roman pour quoi faire? Ed. Flammarion, 2004 (L'Altelier du roman).

وسوءاتها أكثر من أن ترى مناقبها وفضائلها، ويدلل على أن الصديق الحق هو من صدَق لا من صدّق.

ومن غير شك لم يختف، كلياً، المثقف بهذه الصفة الأخيرة من الثقافة السعودية، لكن أبرز تجليات وجوده كانت تبدو في خطاب المقالة التي تصف وتجادل، من وجهة نقدية، الواقع الثقافي الاجتماعي، بشكل ينطوي على طموح الإصلاح له وترقيته إلى مستوى الفعل في العصر والتفاعل الواعي معه.

وبطبيعة الحال لا نكاد نجد وراء هذا الخطاب إلا خطاب الشعر والقصة القصيرة، وهما خارج المدار التقليدي يجسدان حساً شفيفاً بلحظة ثقافية اجتماعية قلقة وممزقة وجودياً وموبوءة بالاغتراب، في شكل كثيف ومركَّز بطبيعتهما النوعية. أي أن مساحة الواقع والوقائع وتعدديتهما ذات مدى محدود، ووجهة النظر التي لازمت الشعر والقصة القصيرة انفعالية، والبيداغوجية طافحة في المقالة. ويتصل بهذا وذاك يقين يقفل نافذة البحث وشهية الاكتشاف، وينفي الحوار؛ فلا حوار، بحسب منظِّر الحوارية باختين، مع من سكنه اليقين.

هذا ـ إذن ـ هو الموقع الذي يحيل عليه تركي الحمد في الرواية السعودية، بوصفه مبتدأ محليتها بمعنى أو آخر. إنه موقف الروائي الذي يتشارك خصائصه مع الروائيين في المملكة والدول العربية وفي العالم، لكنه يأخذ خصوصيته من انكبابه على زمكانية معينة، كانت إلى لحظته بكراً، فابتدرها بوجهة نظر روائية تكتسح الجدران الساترة، وتفتح

مغاليق الحكاية الموصدة على المستتر الذي تزداد حكايته تفصيلاً وتنويعاً كلما ازداد استتاراً. وهي وجهة نظر يسردها راو لم يعد له صلة بعمقه الخاص، لأنه لم يعد يستشعر له دوراً في هذا العالم (الروائي)، إنه عالم بلا كلية معطاة وهي الصفة التي شرط بها لوكاتش العالم الذي تنتج عنه الرواية.

هشام العابر - كما صنعه الحمد - إنسان انكسرت في نفسه المعاني الضخمة، وعاش أزمة المعرفة والحقيقة، وصراع الإيديولوجيات، وتصادم الواقع والمثال، والقيد والحرية، ووجد الواقع المُؤَمْثَل المتجانس والموحَّد، واقعاً يستبطن التشظِّي والتعدد والخطأ والنقص والنفاق... إلخ.

إنه واقع معقَّد وليس بسيطاً، وعميق وليس سطحياً، وتعقيده وعمقه هما ناتج المنظور نفسه الذي يمثله هشام الذي تقلب في الإثم الاجتماعي بقدر ما عاش البراءة، وخاض تجارب، واحتشد بأفكار وشعارات، وقرأ كتباً، وعرف شخصيات مختلفة ومتنوعة بغير معنى وصفة، ولم يحدث ذلك في يوم أو شهر أو سنة بل في سنوات هي معظم عمره. ونتيجة ذلك أننا بإزاء ذات كأنها مفرغة من ذاتيتها، كأنها تبحث عن فرديتها، وهذا هو مرجع شفافيتها عن الواقع، ومصدر تكشفه لنا، بها، في مستويات وأبعاد عديدة ومختلفة.

هكذا يمكن القول إن ثلاثية تركي الحمد تغني الحس بالواقع، وتثري تجربة القارئ بصورة غير نمطية عن الحياة. ويكفي أن نتذكر

ـ مثلاً ـ صفات شخصياتها المتعددة: الشاب المتبطل في عمله أو المتكاسل في دراسته ولا هم له إلا الغزل وملاحقة الفتيات، والشاب العملي المهموم بالمستقبل والآخذ الأهبة له حرصاً وتعباً، والسكِّير برائحته المنتنة وعينيه الحمراوين ومشيته المترهلة ووجهه الأربد، والشخص الإيديولوجي والحزبي، والإنسان الملتزم بالدين بوجهه المنير ولسانه اللاهج بذكر الله، والأم الحنونة والأب الوقور والفتاة الرصينة والأخرى العابثة... إلخ. وهو تعدد يأخذ صفات اختلافه من مستويات وجوانب متنوعة في الشكل والهيئة، وفي الموقع والوظيفة. لنتذكر ـ مثلاً ـ أساتذة الجامعة، أو رجال المباحث، ولنربط نتيجة هذا كله بزمكانية تَخْلُق لما يمكن أن نتصوره عادياً هنا، ومألوفاً في كل رواية، إدهاشاً صارخاً بالمفاجأة ـ ربما ـ أو بالجرأة أو الكثرة أو بذلك كله.

الرواية ودلالات الاتساع المعرفي

دلالة روايات تركي الحمد على الثقافة العالمة، والاتساع المعرفي، سواء في مستوى ما تزخر به من معلومات ثقافية، أو في قدرتها على احتواء وتمثيل قطاعات متنوعة من التجربة الإنسانية، والتدليل على رؤية معرفية واسعة للإنسان والحياة وراء الحدود المكانية والزمانية المغلقة على عالم محدود، وتجليات لغته ـ هي دلالة قمينة بالاهتمام وخصوصاً في سياق الاستسهال للرواية، وتكاثر إصداراتها، التي لا تلمح وراء معظمها وعي المثقف المتجاوز، ودلالات استيعابه واتساعه المعرفي.

وأعتقد أن غازي القصيبي في «شقة الحرية» (1994) ثم بمساحة أكبر في «العصفورية» (1996) هو من انعطف بالرواية السعودية إلى هذا المستوى الشاق من الإحالة على الامتياز الثقافي المعرفي الذي تَشَارَكَه معه ـ بعد ذلك ـ تركي الحمد وعلي الدميني ومحمد حسن علوان وعبده خال وليلى الجهني، وكانت رجاء عالم مقدمته وإرهاصه في «طريق الحرير» (1992) وثمرة استحالته الأوضح اعتداداً وإدلالاً في «مسرى يارقيب» (1997) وما تلاها.

إن الرواية، نوعياً، عمل ثقافي ضخم، فليس في الأجناس الأدبية

ما يساويها في شغفها بالمعلومات والتحليل الاجتماعي والفلسفي، وقدرتها على استيعاب ذلك وتشكيله في صيغة حوارية، من دون أن يستحيل فيها ذلك المحتوى إلى عبء. وكل الروايات المتميزة عالمياً وعربياً أمثلة على ذلك؛ فعند ماركيز، في «مئة عام من العزلة» لابد أن يلاحظ القارئ المعلومات التي تنثال عليه من حقول الجغرافيا والتاريخ والمكتشفات والنظريات والعقائد والإثنيات والأساطير... إلخ، و«مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، معرض لنصوص فلسفية وتحليل سوسيو ثقافي من طراز رفيع، والأمر ذاته يمكن أن تكتشفه دون جهد في أبرز روايات نجيب محفوظ والطاهر بن جلون، مثلما نطالعه لدى سارتر وخوسيه ساراماغو وغونتر غراس وغيرهم.

هذه الخاصية تجعل الرواية علامة على ما يتصف به الروائي من ثقافة كبيرة ومتنوعة، على مستوى المعلومات وعلى مستوى العقل الفلسفي واللغة، ولهذا كانت تاريخياً لازمة عصرنا هذا المتفجر بالمعرفة، والحفي بالعقل، والشغوف بأسئلة الهوية والكينونة والمجتمع، والمدرك لقيمة اللغة الرمزية والمرجعية للوعي.

ومارت روبير (Marthe Robert) تلاحظ أن الرواية، باحتوائها الأنواع والخطابات الأدبية القديمة، تستحوذ على قطاعات من التجربة الإنسانية متزايدة الاتساع، فتتباهى أن لديها معارف معمقة عنها، وتعطي عنها نسخة أمينة، تارة بنقلها مباشرة، وتارة بتأويلها على غرار الأخلاقي والمؤرخ واللاهوتي وعلى غرار الفيلسوف والعالم. وترى - في هذا الصدد - أن الروائي استطاع أن يرتقي بوظيفته عن مستوى راوي

الأخبار ومن يقوم بتسلية الناس، فأصبح يراكم وظائف العالم الصارمة، والقس، والطبيب، وعالم النفس، وعالم الاجتماع، والمؤرخ[37].

وروبير، هنا، تدلنا على اتجاه الرواية، جوهرياً، إلى التعبير عن كلية الواقع، وهو ما بنى عليه بيير شارتيه العلة التي تعدَّد بموجبها أعداء الرواية، فهي تُهَاجَم بشراسة من الدوائر الدينية، والأخلاقية، والسياسية، بل حتى الاستاطيقية، وتقاضَى من جهات مختلفة؛ لأنها ترى أن الرواية تزعم الحلول محلها[38].

لكن الروائي جبرا إبراهيم جبرا يرى هذه المعرفية في الرواية واتساع الروائي بها إلى مهام مختلفة، من خلال ما يوجده الكاتب من سبل تؤدي إلى تجديد الحياة وإدراكها على غير ما يتوقع المجتمع، وهذا ما يجعل المجتمع يلقي على الروائي مهمات أكبر؛ فيطالبه بإعادة إبداع للواقع وللحياة، وبإيجاد حلول هي أصلاً من اختصاص أنواع أخرى من المعرفة: التاريخ، السوسيولوجيا، علم النفس، وغيرها من العلوم[39].

وقد كانت الرواية، في محاجّة نجيب محفوظ الشهيرة للعقاد

---

(37) انظر: بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2001، ص ص13 ـ 14.

(38) المرجع نفسه، ص14.

(39) جبرا إبراهيم جبرا، المكانة التي يحتلها الروائي خاصة ضمن حضارته، ورقة ضمن كتاب: الإبداع الروائي اليوم، أعمال لقاء الروائيين العرب والفرنسيين في معهد العالم العربي في باريس، مارس/ آذار 1988م ، اللاذقية: دار الحوار، 1994، ص ص40 ـ 41.

الذي لم يكن يعدل بالشعر فناً آخر، امتياز عصر العلم والصناعة والحقائق، وأنها تتصف باتساعها لجميع الأغراض، ومن ثم قدرتها على التعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها[40]. وهي معان تصل الرواية بمعنى مجاوزة الفطرية والبدائية التي يجود الشعر ـ من الوجهة الغنائية والرومانسية ـ بها، وتدلل على ضرورة الشمول والاتساع في وعي كاتب الرواية وثقافته واستيعابه المعرفي ليتمكن من التعبير والتمثيل للتجربة الإنسانية التي تستبطن التنوع والتعدد والكثرة، وتفارق الأحادية والمحدودية والانحصار.

في روايات القصيبي والحمد ورجاء عالم والدميني وأمثالهم في السعودية تكتشف أنك تقرأ لكاتب واسع المعرفة، ومتنوع الثقافة، وذي نهم على القراءة وفضول إلى الاطلاع. ولو أحصينا ـ فحسب ـ ما تزخر به من معلومات لانتهينا إلى ما يؤكد ذلك. أما ما فيها من رؤية ترى الأشياء والأشخاص أو تستمع إلى بعض الأقوال فتذهب بها إلى أسئلة تستبصر العمق وراء عرَضيتها، وتأخذها إلى تجريد فلسفي، فإن دلالتها واضحة على مستوى من العقل ونافذة من الوعي غير محدودة أو ضيقة.

(40) مجلة الرسالة، 3 سبتمبر/ أيلول 1945م.



الرواية بحاسة الشَّم



روائح «المدينة»

اختار الأكاديمي والرواءي التونسي حسين الواد أن يروي عن روائح المدينة، كما اختار أن يعنون روايته بما رواه فيها فكانت «روائح المدينة» (2010). وهذا يلفتنا إلى الروائح من حيث هي لغة، تجاوز المعنى اللساني والسيميولوجي في انحصارهما في الدلالات الصوتية والبصرية، ومن حيث هي وجود موضوعي، أي من حيث هي شكل ومحتوى، ودال ودلالة. فكل رائحة هي موضوع حسي تدركه حاسة الشم، مثلما يدرك البصر المرئيات أو يدرك السمع الأصوات، والرائحة تحيل كما تحيل العلامات الدلالية على دلالة، فتغدو أداة تدليل وتعبير وإفهام، بقدر ما تغدو موضوع استدلال وانفعال وفهم وقراءة وتأويل.

أما في معاجم اللغة العربية، فتلتقي الرائحة مع الريح والروح في مادة الاشتقاق، وتتبادل معها جوهر الدلالة التي تتضمن المدركات بحاسة الشم وتجاوزها إلى ما به تقوم قوة الكائن وحياته. ويرد في لسان العرب ـ مثلاً ـ أن الروح هي الريح وهي نسيم الهواء وكذلك نسيم كل شيء، ويستشهد بالحديث: هبَّت أرواح النصر، وبقولهم: الريح لآل فلان أي النصر والدَّولة، وكان لفلان ريح. وراح الشيء يَرِيْحُه إذا وجد ريحه. ويمضي إلى أن الريح قد يكون بمعنى الغلبة والقوة، ومنه قوله

تعالى: ﴿وتَذْهَبَ رِيْحُكُ﴾ والرائحة النسيم طيباً كان أو نتناً، ووجد ريح الشيء ورائحته بمعنى. ويرد أن الرُّوح نَفَسٌ يتنفسه الإنسان وهو جار في جميع الجسد، كما يرد: أن الرُّوح هو ما يقوم به الجسد وتكون به الحياة، وذلك مصحوب بأمثلة تصف هذا المعنى مادياً ومعنوياً.

وتبرز دلالة الرائحة، فيما تبرز، في صلة وثقى بالروح والمشاعر، فالعاطفة شمَّامة، ومرهفة تجاه الروائح، ولهذا تأخذ أوصاف الروائح صفات تعبيرية، تراوح بين الحب والبغض، والأنس والضجر، والانشراح والغم، والألفة والغرابة، والجمال والقبح... إلخ.

كما تأخذ الرائحة دلالة الصلة بالزمن، فالرائحة دلالة تغيُّر، في وجودها وعدمها، وقدمها وحداثتها، وعمقها وسطحيتها، وكثرتها وقلتها، ونظافتها وصنانها، وشذاها وإنتانها. ويرتبط بذلك دلالات الروائح الحيوية، فالروائح تَنْتُج عن الوجود الحيوي البيولوجي الجسدي والاجتماعي، ولهذا تحمل، ضمن ما تحمل، دلالة اجتماعية ثقافية وحضارية، فالمدينة ـ من هذه الزاوية ـ غير القرية، والمجتمعات المتحضرة غير المتخلفة، والغابة ليست المكتبة.

وهذا غير دلالتها الموضوعية والنوعية التي تميز شيئاً عن غيره فرائحة الورود مختلفة عن رائحة البارود، ورائحة السوق أو المصنع غير رائحة البيت أو الشارع.

لكن الرائحة في كل ذلك دلالة على حضور الذات وقربها مما تصفه بل على انغماسها فيه بما يجاوز أي إدراك دلالي آخر. وهنا تبدو

الروائح وكأنها غير قابلة للحياد الموضوعي، فلا رائحة إلا وهي مقبولة أو منفرة، وزكية أو نتنة، وبين الطرفين ترتسم الرغبة في الإقبال على أحدهما والبعد عن الآخر، وبذلك نتصور أن لا رائحة بلا رغبة فيها أو عنها، وهذا هو معنى حضور الذات في دلالات الروائح، لأن الذات دلالة رغبة، وحين يفقد الكائن رغبته تجاه الأشياء أو عنها، يغدو بلا ذات.

أما دلالة الرائحة على قرب الذات منها فواضحة في أداة إدراكها وهي حاسة الشم، التي تصل بأعماق الإنسان وباطنه، وكأن أصل اشتقاق الرائحة وهو «الروح» تنبيه على علاقتها بالجوهري والباطني والعميق.

وأعتقد أن اختيار حسين الواد أن يروي روائح المدينة متأت من وعي بسيمولوجيا الروائح، على ذلك النحو، أعني الوعي بدلالة الروائح على العلاقة الذاتية بالمدينة، وما تشف عنه الروائح من إدراك عميق وباطني لها، خصوصاً في الدلالة على التغير الذي تغدو الروائح دالاً جوهرياً من دواله يعبِّر عن اكتنازها بمعان زمنية. وتتصل هذه الرواية من هذه الوجهة بمحفز الرواية العربية الأكبر منذ ظهرت في العصر الحديث، وهو رواية التغير الاجتماعي والثقافي الذي تصارع المجتمعات العربية واقعها وظروفها في سبيل إنجازه، فلاتزال تحلم بـ«المدينة» بمعناها الدال على الحداثة، فتخطو وتتعثر، وتغدو الحداثة ذاتها مشكلاً أكثر منها حلاً، كما يغدو القديم موضع صراع بين نوستالجيا الشعور به وحتمية التخلي عنه.

ولذلك كانت المدينة المطلقة من قيد التعيين والتعريف المجاوز للعهد أو الجنس في العنوان، هي مدينة الراوي، في نسبتها في متن الرواية إلى ضميره المتكلم، والمستبد بالرواية في أكثرها، إلا قليلاً من الأقوال والمرويات والمقبوسات، التي يسندها الراوي نفسه إلى بعض شخصيات المدينة التي ترد غالباً بصفاتها دون أسماء، وأكثرهم وروداً المؤرخ الحزين. وفي الحواشي إحالات على بعض الكتب، توثّق ما يورده الراوي منصَّصاً، مثل كتاب الشفاء لابن سينا، وكتابَيْ الأذكياء والنساء لابن الجوزي وأسماء بعض الشعراء.

أما المؤلِّف فقد اتخذ مكانه في الحواشي، معلناً عن ذلك، وعن انفصاله عن الراوي، ليقوم بدور الشارح والموثِّق، للمتن الروائي الذي تقوم علاقة المؤلف به من خلال ادعاء العثور عليه مخطوطاً، تلك الإستراتيجية السردية المألوفة في نماذج عديدة من الرواية العالمية والعربية، للإيهام بصدقية الرواية وانفصال المؤلف عنها، ولصنع دلالات إسقاطية آنية، وتوسيع دائرة الحضور والراهنية بالإحالة على تاريخ قديم.

لكن المؤلف بدوره كان يسند المدينة إلى ضميره المتكلم مفرداً حيناً ومجموعاً أحياناً أخرى، بحيث تغدو المدينة موضوعاً مشترك النسبة بين الراوي والمؤلف والشخصيات، بل والقارئ الذي يذهب الإهداء إلى تشريكه في هذه النسبة حين يرد بالصيغة التالية: «من ليس له مدينة كمدينتي لا يصلح له هذا الكلام».

وهذا مؤدى العلاقة الذاتية بين فعل السرد وفاعله، وبين موضوعه وذاته، التي يغدو الانتساب إلى المدينة والتشارك فيها، تدليلاً عليها، في مسافة الاتصال بما تفرضه الروائح ـ كما ذكرنا أعلاه ـ وهي موضوع السرد من دلالة حضور الذات. كما تبدو الوجهة التاريخية في الرواية التي تقتضيها الروائح من حيث هي دلالة على التغير والزمن. ولكنه تاريخ يبدأ ولا ينتهي، فالرواية تنتهي ببَتْر بعد أربعة أسطر من بداية فصلها الأخير، متبوع بظهور المؤلف في المتن قائلاً: «يقف المخطوط عند هذا الحد، لكن الراوي الحفيد ذكر مرة أن لديه منها بقية»[41]. وهذا دلالة على أن حدث التغير لايزال قائماً ولمَّا ينته بعد. ولا تنفصل دلالة عدم الاكتمال هذه، أعني بَتْر آخر الرواية والإعلان عن بقية منها، عن بنيتها القائمة على فصول يتوحد كل منها بموضوع روائح مستقل عن غيره، فالنتيجة هي تعداد لموضوعات مختلفة بشكل لا يَعِدُ بنهاية، ويبقى قابلاً للإضافة والاتساع والتراكم، وهي بنية تجد أصلها في لغة الرواية ذات التعداد للأوصاف والأشياء وتوسيعها ومراكمتها، وفي تتبع الرواية للسيرورة التاريخية التي تلد حقبة من أخرى، وتوالي زمناً بعد زمن.

وقد تألفت الرواية من 16 فصلاً، يربط بينها ما يسبقها من مقدمة موجزة، تضمنت الإشارة إلى امتياز المدينة بروائح، وتعجيب هذه الروائح، فهي «آية في الغرابة والعجب» وحسد الأجوار لأهلها

(41) حسين الواد، روائح المدينة، تونس: دار الجنوب، 2010، ص363.

المسبِّب لاستكثار الأجوار اسم المدينة فيها وزعمهم بأنها قرية. وهذا يعني الإبانة عن حافز الرواية ومبررها السردي، ومن ثم استهلالها بما يعقد مع القارئ العلاقة ويشده إليها، خصوصاً والمقدمة تنتهي بتوجُّه الراوي إلى القارئ، سائلاً: «فكيف وأنت الكيّسُ العاقل العدل المنصف الفطن ترضى لمدينتي أن يستكثر أجوارُنا اسم المدينة فيها ولها مثل هاتيك الروائح؟» (ص26).

فالتعجيب هنا للروائح هو ذريعة إغراء بالمتعة للقارئ، وحسد الأجوار هو باعث سؤال العدالة والإنصاف الذي لا ينفصل عن التعجيب في تحفيز القراءة وإثارة الإصغاء واستدعائه. ويهمُّنا هنا الصلة بين مدنية المدينة التي هي موضع نزاع مع الأجوار وبين الروائح، فكأن الحديث عن الروائح وروايتها دلالة إثبات لمدنية المدينة، بما تمتلكه الروائح من شهادة مادية وحسية، ومن دلالات تاريخية واجتماعية ثقافية وحضارية، فضلاً عن دلالتها على حضور الذات.

وتضيف الرواية إلى مقدمتها في الربط بين الفصول، العبارة المتشابهة في مطلع كل فصل: «أنا لا أتحدث عن...» وهي عبارة تكرِّر نفي الراوي أن يتحدث عن الروائح التي يختص بها كل فصل، لأسباب مختلفة ومتشابهة، فهي روائح منتشرة في بلاد الإسلام الواسعة، أو تنتشر في القرى المجاورة والمدن الصغيرة البعيدة. أو لأنه لا يليق بالراوي أن يفعل ذلك عن مدينته، أو لخوفه من غضب أهلها إن هتك لهم سراً أو عرَّى، عن غير قصد، فضيحة كانوا يسترونها عن أجوارهم. أو أنه لا

يحب هذه الروائح ولا يحبها أهل مدينته، أو أنه لا ينشط للحديث عنها لأن أهلها نشطوا في نشرها فلم يفلحوا... إلخ ثم يسترسل في الحديث عنها. وهي عبارة تستدعي إصغاء القارئ، لأنها تضعه في موضع كاتم السر، وتعلن الشفافية والتعرية، وتعد بالفضح والهتك، وتجمع بين ما يؤلفها إليه وما يغرِّبها عنه، في وقت معاً.

وهكذا أصبحت الفصول متفرقة ومجتمعة، ومتعددة ومتحدة، لأنها تختلف آحاداً في موضوعاتها، وتتدفق جميعاً من لسان الراوي في إطار تلك الذرائع والحوافز التي رفعت الكُلفة بين الراوي والمتلقي، واستمدت من مبادئ المنظور الواقعي ومن سيكولوجيا إذاعة السر، ذلك الذي وصف الجاحظ كتمانه قديماً بالكرب وأعاده إلى ما في طبع الإنسان من شهوة الإخبار والاستخبار.

أما الفصول ذاتها، وعلى الرغم من توحُّد كل منها بموضوع روائحه، فإنها تتشابه في التتبع التاريخي للروائح، وتَعَقُّب تغيُّرها في الزمن، وموازنتها، من خلال حقب متوالية، هي: دولة البايات (ولاة الدولة العثمانية)، فدولة الاستعمار والحماية، ثم دولة الاستقلال والسيادة، وأخيراً دولة العهد الجديد. أي تلك التسميات المعروفة لحقب التاريخ الحديث في تونس، البلد الذي تنتمي إليه الرواية، ولكنها فترات تاريخية متشابهة في العالم العربي كله، تقريباً، وإن اختلفت التسميات. وقد تذهب الرواية في بعضها إلى ما قبل أن صارت المدينة مدينة، ثم بعد أن صارت مدينة. وهذا المنظور التاريخي هو عامل ربط

وتوحيد موضوعي تجتمع به أشتات الروائح وأنواعها، وقد نقول، بالقدر نفسه، إن الروائح عامل توحيد زمني وترابط تاريخي، تجتمع به الحقب المختلفة ويتوحد فيه الزمن كما تتوحد الروائح بلا فارق.

للاستبداد روائحه وللثقافة استبدادها..!

تتوالى موضوعات رواية «روائح المدينة»، معدودة على فصولها، من رائحة الجامع القديم في أول فصولها، إلى رائحة السبخة الجنوبية في آخرها، وبينهما روائح خنادق معاصر الزيتون، وروائح سوق المدينة الأسبوعي، والقبور، والماخور، وحوانيت نسيج الأسل والحلفاء، وأفران حرق الفخار والآجر، والنفايات والفضلات الموصولة بروائح أجزاء الدور المختلفة، والنساء، والذكاء، والحمّامات، وحارة اليهود، والنكاح وصناعة التجميل، وروائح الحبس.

وينفسح مجال السرد تجاه كل موضوع ليستوعب روائح أخرى على سبيل الاتصال بالمكان أو الزمان والتداعي والتسبيب، كالحديث ـ مثلاً ـ عن رائحة الهيعة الأولى ضد دولة الاستعمار والحماية التي انطلقت من سوق المدينة، وكانت روائحه عند أهل المدينة سبباً في جميع ما حصل فيها، لكن رائحة الهيعة ما إن فاحت في أرجاء المدينة حتى غلبت على الروائح المتلاطمة فيها يوم السوق الأسبوعي.

والنظرة الإجمالية على الروائح الموصوفة في الرواية، تدلنا على أنها ليست روائح بالمعنى الحسي فقط، بل هناك روائح بالمعنى المجازي، مثل روائح الهيعة على دولة الاستعمار، وروائح الإرغام

والإذلال والاستعباد والوضاعة والمهانة والصغار والاحتقار، وروائح ذكاء أهل المدينة، وروائح التنوع الاجتماعي كالحديث عن حارة اليهود.

وجملة الروائح وتفاصيلها تخلو من الروائح الطبيعية، فلا رائحة لواد أو غابة أو بحر، وإنما هي روائح ثقافية اجتماعية صنعها الإنسان بقصده وإرادته، وباضطراره، وبعاداته وتقاليده وأوضاعه الاجتماعية وتصوراته وبغير وعيه. وهي روائح الحياة في حاجاتها المادية والروحية، في آلامها وآمالها، في القوة والضعف، وفي الحرب والسلام، وفي الاحتكاك بالآخر جماعات وأفراداً. وتبرز هنا مسافة التغير في دلالات الروائح في إطار العلاقة مع السلطة، سلطة الثقافة والسلطة الزمنية، تلك المسافة التي اقتضت الروائح موضوعاً كما اقتضت التاريخ أداة لسردها، تتمرأى فيه بقدر ما تدلل عليه، ويتجسد فيها بقدر ما يحكيها.

هكذا أصبحت فصول الرواية متشاركة في البدء من واقع الروائح، ثم في تعقُّب تغيُّرِها بتحولات السلطة والمجتمع. فالجامع القديم، وهو موضوع روائح الفصل الأول، يعبق بروائح الميضأة النتنة. وتاريخ هذا الجامع قديم فقد كان قبل أن تطأ المدينة دولة البايات (ولاة الدولة العثمانية) وترافق مع نشأة المدينة، ولا يعرف أهل المدينة عن بنائه شيئاً ثابتاً، وذلك بخلاف الجوامع الثلاثة الأخرى في المدينة التي يعرف أهل المدينة متى بنيت ومن بناها، فأوَّلها بناه ابن من أبناء البايات،

والثاني بناه الاستعمار، والثالث بنته دولة الاستقلال من حر مال الرئيس. وإذا كان الجامع القديم مميَّزاً برائحته، فإن الجوامع الأخرى بلا رائحة، ولهذا كان الجامع القديم موضع إجلال أهل المدينة، وكانوا يتبركون برائحته، فلو كانت الجوامع الأخرى تنفع «لكانت فيها روائح» (ص40). لكن الأحداث تمضي إلى ظاهرة الغلمان الملتحين، في عهد دولة الاستقلال، الذين يصرّون على إصلاح الجامع القديم، فيهدمونه، ويعيدون بناءه، وبذلك يتغير وينكره أهل المدينة، فلم يعد قديماً ولم تعد به رائحة.

هذه الدورة التأريخية السردية التي تبدأ بالرائحة وتنتهي بزوالها أو انحسارها أو تغيرها، هي الدورة التي تتوالى في كل الفصول تقريباً. فالمدينة تفقد روائحها القديمة، وتصبح بلا روائح أو تستحيل روائحها العتيقة تلك إلى روائح غريبة، أو إلى روائح بلا روائح، وهي وجهة تدخل بها المدينة إلى عصر المستورد والأجنبي والحديث، الذي يترافق مع الأدلجة واجتياح الصناعي الآلي، ومع طغيان الحس التجاري الرأسمالي، وتشكُّل سلطة الاستبداد، التي تتبادل الفعل والانفعال والوجود والعدم مع نمو الاحتكار وفساد الضمائر والنهب والتزوير والعقلية الخرافية، وتزايد القمع والتحكم ومصادرة الحريات، ومع تراجع القيم التي تألفت عليها المدينة في قديمها الذي تغدو روائحها المعبرة عنه احتشاداً ضد حاضرها.

وكما اضمحلت رائحة الجامع القديم وانقطعت بعد هدمه وإعادة

بنائه على يد الشبان الملتحين، تتلاشى روائح خنادق الزيتون وتزول، بإعلان دولة الاستقلال قرار التعاضد والتأميم، وبيع الناس زياتينهم خوفاً من التأميم، ثم تراجعها عن التأميم، وظهور المعاصر الجديدة، وإشاعة أوهام إضرار الزيت المحلي بالصحة، والتصدير له، واستيراد زيت أمريكي.

والأمر نفسه يعتري روائح سوق المدينة الساحرة، فقد بدأت تنحسر وتقل عندما جاءت دولة الاستقلال والسيادة، وبدأ اليهود يرتبون أمرهم للرحيل، وأخذ الصاغة الجدد في غلث الذهب بالفضة بالقصدير، وظهر جشع الغش لدى الصاغة. ومن آخر دولة الاستقلال والسيادة تقلصت سوق الذهب، فبدأت تغزوها جواهر مزيفة، وأصبحت حارة اليهود التي لم يعد بها يهود تعج بالأولاد والبنات، أبناء المدارس والمعاهد وعاملات مصانع التصدير والفنادق والعاطلين والعاطلات، وفاحت بتلك المحلات روائح أخرى هي المخدرات. وتنشط حركة السياحة إلى المدينة، فيتقاطر الأوروبيون على السوق الأسبوعية، ويفترش باعتها الأرض لبيع جماجم حيوانات، وجلود حيات وثعابين، وأدوية سحرية وأعشاباً نادرة وحروزاً ووصفات تتعلق بالباءة والإنجاب وطرد الشياطين وإبطال السحر وعلاج جميع الأدواء.

ولم تصمد روائح الحُصُر ومنسوجات الأسل والحَلْفاء وحوانيتها الدائمة العتمة والرطوبة، التي تطلق في المدينة روحاً عجائبياً من الأنس والبشاشة والانشراح. فقد بدأت دولة الاستقلال والسيادة تضيِّق على

أصحاب المناسج بتسجيل مخالفات بلدية عليهم، وأصبحت الحَلْفاء تُصدَّر عجيناً إلى المصانع الأوروبية، وجَفَّفَت السدود، لري ضيعات الأثرياء الجدد، الأودية التي كان ينبت فيها الأسل، وبدأت حوانيت النسيج توصد أبوابها، وأخذت الزرابي والسجادات والأغشية والسلال وأشباه الحُصُر البلاستيكية تغزو الأسواق وتقتحم الدور. وإذا كانت روائح حرق الفخار والآجر التي تَهُب على المدينة من شمالها وجنوبها، قد اختفت بشيوع أواني البلاستيك، في عهد دولة الاستقلال، فقد حل محلها حرق البلاستيك مخلوطاً بالزيوت المستعملة، لإنتاج الفخاريات المصدَّرة إلى الخارج، واستحال الدخان إلى وباء للمدينة.

فقدان الروائح القديمة واستحالتها ينتهي في الرواية، غير مرة، إلى حنين حارق إليها، وأحياناً يختلط هذا الحنين باهتمام بالروائح الجديدة التي أصبحت عاصفة فـ«لكل زمان رائحة... المهم أن تكون ثمة أنوف قادرة على أن تشم». لكن الرواية تصنع زمناً منحدراً باستمرار، ودلالاته متوالية على الضيق، والضعف، والهزال، والشكلانيات، ولكن بما يشف من خلال لغة الراوي وبنية الرواية وعلاقاتها عن الغضب والاحتشاد بالأسى والسخرية المريرة. فالنساء لم يعد لهن الروائح التي كانوا يعهدونها في الأمهات والأخوات والقريبات، وتغيرت أجسامهنّ منذ جاءت دولة الاستقلال، فأصبحن صغيرات الأجسام دقيقات الخصور ممسوحات الأعجاز، وصار الرجال إلى الفتور.

إنها دلالات العجز وفقدان الخصوبة، المترافقة مع تحولات

الحياة منذ مجيء دولة الاستقلال، وهي تحولات متصلة بما اعترى حياة الناس القديمة من تبدل. فقد بدأ السادة الجدد يتدربون على سلوك للسيادة اشتقوه من سلوك السادة الراحلين، وظهر ذلك في الإقبال على اللباس الإفرنجي والطعام الأوروبي، وفي ترميم الدور وتزويقها وتنظيم الحوانيت واقتناء الآثاث، واتخذ التغيير أشكالاً مضحكة، خلع كثير من المكتهلين وبعض المسنين الملابس المحلية، ولبسوا البدلات وربطات العنق، وحلقوا الشعور وفق تسريحات عصرية شبابية.

أما اليهود الذين درج الراوي على المفاخرة بسكناهم لمدينته، واتخذهم دليلاً على مدنيتها أمام مزاعم الأجوار النافية صفة المدينة عنها، فقد رحلوا عنها، وكان رحيلهم دليلاً متواصلاً لحكاية التحولات، وتبدُّل الروائح.

ولا ينفصل رحيل اليهود في رؤية الرواية عن تصاعد الاستبداد، وهو التصاعد الذي يتبادل تغذية مرتدة مع إيديولوجيا التطرف العقائدي التي تؤشر عليها الرواية بمناشير تنظيمَيْن سريين ضد دولة الاستقلال يتشاركان الدعوة للعنف من منطلقين متعارضين تعارضاً حدياً ـ فيما بينهما ومع الدولة ـ : تنظيم «الشباب المحمدي» الذي يتهم الدولة بالكفر والعلمانية ونشر الفسوق وإبطال العمل بكلام الله وينعت العيش في ظلها بـ«الجاهلية الجديدة» ويدعو إلى الجهاد. وتنظيم «العمل الماركسي اللينيني» الذي يرمي الدولة بالعمالة للأجنبي والتفريط في خيرات البلاد وتفقير المواطنين ويدعو إلى العنف الثوري

ومقاومة الإمبريالية والرأسمالية والصهيونية والظلامية. والتنظيمان في دلالتهما هكذا على معارضة الدولة يحيلان على صفة الدولة ذاتها، فالسلطة المستبدة دوماً تنتج معارضتها من جنسها.

إن التغيُّر الذي استعيرت الروائح لتمثيله في المدينة، هو تغيُّر من الشعبي والعفوي وأحياناً البدائي، بما يشف عنه من حرية وتلقائية، إلى نسق من السلطة نخبوي واستبدادي، وإلى تحكُّم أفقد مجتمع المدينة روحه وذاتيته وحواريته التلقائية، وطاقاته الإنتاجية. فالجامع القديم في وضعه الأول مثال للشعبية والتلقائية، وهذا هو المقابل لما آلت إليه المدينة، من بعد، حين أخذت الدولة تعيِّن الأئمة دون التفات إلى مكانتهم العلمية ومنازلهم لدى الناس وأصبحت الخطب ترد مرقونة للتلاوة على المصلين، وقس على ذلك غيره من تحولات المدينة.

ويلفتنا في الرواية ذلك الحنين إلى الماضي وإلى الروائح التي يفتقدها أهل المدينة باستمرار، وذلك على الرغم من دلالاتها على واقعٍ لا يقل إن لم يكن أشد مأساوية وبؤساً من الأزمنة التالية له. ويبدو ذلك جزءاً مما تنطوي عليه الرواية من سخرية حادة بالتاريخ الذي تدوِّنه، ورغبة في التدليل على النكوص والتهاوي والانحدار، وكأن انعدام الروائح وزوالها ولوج في الإبهام وفقدان للذاتية.

بلاغة السخرية

هل كانت المدينة التي يحكي حسين الواد روائحها مدينة؟

لا بد أن يستعيد القارئ هذا السؤال وهو يتدرج في قراءة الرواية، لأنه سؤال يكمن في البداية التي أسست عليها الرواية العلاقة بالقارئ بتبريرها ما تحكيه من زاوية الدفاع عن مدنية المدينة أمام استكثار الأجوار اسم المدينة فيها وحسدهم أهلها عليه. وهو سؤال يتفرع إلى أسئلة أخرى مرتدة على السؤال ذاته، متعجبة من اتخاذ الروائح دليلاً على مدنية المدينة؟ ومتسائلة عن معيار المدينة وشرطها الذي تبنيه الرواية وينتهكه الأجوار بتقليلهم من شأن المدينة؟. ولا ينفصل عن ذلك سؤال التصديق لتقرير الرواية الصفة الإيجابية المدحية للمدينة التي يفيدها حسد الأجوار، فالمحسود صاحب نعمة وامتياز وسبق، وشعور الحاسد تجاهه متأت من الاستكثار عليه ما هو فيه والرغبة في التساوي معه.

هذه الأسئلة ذات الجدية والعقلانية، بحكم نزوعها عن منطق الحجاج والدفاع والمديح واستشرافها له، تصطدم بما تفاجئنا به الرواية من مفارقة وتعجيب وتناقضات على أكثر من مستوى، وبما تتخذه من وجهة الانتقاد والثلب والعيب والفضح والتعرية للمدينة

وأهلها. وتزداد مفاجأتنا دهشة من موقع الراوي والمؤلف الضمني في انتمائهما إلى المدينة، بما يقتضيه الانتماء من تحيز وموالاة، وتلبسهما ـ في الوقت نفسه ـ منطقاً ملتبساً بين الفخر والانتقاص، والجدية والعبث، والمديح والشتم، والمسارة والإعلان.

وهذا يعني أن هذه الرواية محكومة بمنطق السخرية وببلاغتها التي تحتل موقعاً جوهرياً في الجنس الروائي، فالسخرية ـ لدى لوكاتش ـ مبدأ الأعمال الروائية [42]، ولها ـ عند باختين ـ أهمية حاسمة في صياغة المفهوم الحواري البوليفوني الذي بنى عليه امتياز الرواية، متخذاً من آليات الفولكلور الكرنفالي في امتيازه بالإضحاك بجد، جذراً لصنفها الذي وصفه ونظَّر له ـ أكثر ما نظّر للمفهوم ـ في دراسته لروايات دوستوفسكي [43].

وليس الإخفاء الذي يمارسه الـراوي، بين حين وآخـر، في إعلانه عن تحرجه من حكاية هذه الروائح أو تلك بسبب مؤدَّى الفضح والهتك الذي سينتج عنه غضب أهل مدينته أو وقوع المعرَّة عليهم ونحو ذلك، سوى وجه من وجوه الموقع الساخر الذي اندرج فيه الراوي بما رتَّبه له مؤلف الرواية الضمني. وهو وجه تنبجس فيه

---

(42) انظر: George Lukacs, *The Theory of the Novel*, tran. Anna Bostock, London، melin press 1971, p.75.

(43) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986، ص ص155 ـ 158.

السخرية من موقع التناقض بين واجب الستر وجريرة الكشف، ولوازم الانتماء ومقتضيات السرد.

وقد غدا هذا التناقض منطلَقاً لتفجير السخرية في المفارقة بين الجامع القديم والرائحة المنبعثة من ميضأته؛ فالجامع دلالة تطهر وروحانية ومعنى، بخلاف الرائحة التي أمعن الراوي في وصف عطنها فهي دلالة نجاسة ودنس وعيب، ودلالة محسوس مادي مغاير للروحانية والسمو.

كما يبدو التناقض حين زالت الرائحة لكن الناس ظلوا متعلقين بها وتغيرت علاقتهم بالجامع بسبب اختفاء الرائحة منه، وحين هدم الشباب الملتحون الجامع وأعادوا بناءه، فعجز طالب الهندسة الملتحي عن إرجاع الساعة الشمسية التي كانت قبل هدم الجامع.

ويمكن أن ننظر إلى التناقضات السابقة وإلى كل تناقض مثير للسخرية من خلال منظور آخر هو التردي، الذي يشرحه جان كوهن بالعبور من القيمة إلى ضد ـ القيمة، فيتحول الخير إلى شر والجميل إلى قبيح والصدق إلى كذب، ولذلك ـ مثلاً ـ كان تحطيم الساعة الشمسية ضمن مشروع إعادة البناء للجامع وتحسينه دالاً على ادعاء القيمة والمعرفة، وكان العجز عن إعادة تركيب الساعة الشمسية تردياً للقيمة والمعرفة، مثلما هو في الآن ذاته ـ ومن وجهة أخرى ـ دال تناقض، يستشعر معه الساخر الشعور بالنصر، ويكشف عن المفارقات.

وتمضي الرواية في رصد التناقضات وبناء منظورها الساخر، عن

طريق التبدل وفي مسار التردي الذي يغدو القديم على عوجه وبؤسه وعنفه أفضل من الجديد ومن الراهن، وذلك في نقض مستمر للتطور والتقدم. وتلك سخرية تنبني على مفارقة زمانية؛ فالرواية تصل بوصف عذابات المدينة وعجائبها والعدوان على أهلها في زمن ماض إلى حد مأساوي، ولكن تحولات الزمن وتبدلات حقب السلطة، وعلى الرغم من أسماء التغيير لكل منها، لا تقلل من تلك المأساوية بل تزيدها إلى حافة نفاذ الصبر. وفي إحدى صرخات المؤرخ الحزين وصفٌ مصوّرٌ للتبدل للأسوأ، وهو قوله: «كنا في عهد دولة الاستعمار والحماية نسمع ونعرف ونعلم ونغضب ونسب ونشتم ونصرخ ونركل بأرجلنا. وكنا في عهد دولة الاستقلال والسيادة نسمع ونعرف ونتململ ونسكت، نبلع السكين بدمها. من كان يتصوَّر؟ من كان يصدق؟» (ص73).

وتأخذ المفارقة شكلاً ساخراً من خلال الكشف عن الانفصال بين شعور أهل المدينة بمدينتهم وأبنائها الذي يتصف بالمثالية والفخر وبين الواقع الذي يؤول إلى التردي، وهو شعور يحتوي منظور الراوي بوصفه واحداً منهم، لتكشف المفارقة فيه عن درجة مريرة من سخرية التخبئة والإخفاء للقبيح، والأمثلة على ذلك كثيرة، نقف منها ـ مثلاً ـ على قول الراوي: «فاحت بتلك المحلات روائح أخرى زعمت ألسنة السوء أنها روائح مخدّرات. سمع رجال مدينتنا بهذه المزاعم فنفوها، نفخوا كالعادة صدورهم وقالوا: أبناؤنا وبناتنا فوق إفك المغرضين. ملائكة»! (ص89). وكما تبدو التخبئة للقبيح آلية للسخرية، فإن إعلان

كشف المخبّأ وفضحه أمام من اقترف فعل التخبئة له لا يقل سخرية عن ذلك، فأمام الموقف السابق «أخذت المؤرخ الحزين ضحكة بشعة أراد أن يمسكها فانفلتت منه فشرق بها فكادت تطلع معها روحه»! (ص89).

وقد كان بناء الشخصية في الرواية إحدى آلياتها في إنتاج السخرية، فالمؤرخ الحزين، مثلاً، شخصيتها الأبرز، لا نعرف له اسماً، وإنما هذه الصفة المزدوجة، صفة المهنة وصفة الشعور. ومهنة التأريخ وثيقة العلاقة بالسخرية، من خلال ممارستها الفضح وكشف المخبّأ، ويضاعف الحزن هذه الوجهة الساخرة بوصفه نتيجة صيرورة وتحوُّل إلى الرديء، وافتقاد للأمل، وشعور بالمرارة، وهي مؤهلات الساخر، التي تصوغ رؤيته ـ باستمرار ـ من زاوية النقد والعيب وليس المديح، والشك وليس اليقين. وقد بث الراوي بالتدريج، في مراحل الرواية المختلفة، صفات جسدية وشخصية للمؤرخ الحزين، يؤول إليها في سياق تردٍ مستمر، فقد أصبح يتوكأ على العصا، وأشاع بعض الخبثاء أنه حزين لأنه مسكين عنِّين، وكبُر به الحزن حتى أصبح يمضي الأيام صامتاً ساهماً، يكشر لهم عن أسنانه النخرة بضحكة بشعة، يجرش رأسه التي أصبحت صلعاء بأظفار كانت دوماً متسخة.

أما موقفه فكان مناهضاً طوال الرواية للدولة، وناقداً لسياساتها، وناقماً على الزمن الذي يتردَّى باستمرار. وهو في الوقت نفسه، لا يكف عن نقد الناس في سلوكهم ومواقفهم وقناعاتهم. وهنا تناقض بين مهمة النقد الاجتماعي والسياسي تلك وضآلة المؤرخ الحزين

وضعفه الجسدي وحزنه؛ ويزداد إنتاج هذا التناقض للسخرية في سلوك المؤرخ في المواقف المختلفة الذي يعبر عن شخصية حادة المزاج، وفي العنف الذي يمارَس ضده، بحيث لم يعد دوره مقصوراً على إنتاج السخرية بقوله أو فعله، بل أيضاً بما يمارَس ضده من سخرية وعنف. ففي نقده للتأميم والتعاضد هجم عليه ثلاثة من الشبان الموعودين بالتسفير للعمل في أوروبا. ظلوا يعنّفونه دون أن يهبّ أحد لتخليصه، حتى مر أحد المجرمين المشهورين. غاظه ذلك فنهاهم عنه، وقال: هل سب لكم أمهاتكم؟ هل سب الجلالة؟ قالوا أعظم وأدهى، سب الدولة!» (ص66).

والتناقض الذي تبنيه الرواية على شخصية المؤرخ الحزين، يأخذ بعداً ساخراً في موقفه من تنظيمات التطرف الديني والشيوعي، التي تقترب ـ بحسب الراوي ـ من الناس بقدر تضييق الدولة عليها، وتقترب من المتنفذين في الدولة بقدر نفور الناس منها. فعلى الرغم من قيام المؤرخ الحزين بالدفاع عنهم ضد الدولة، فقد كتب بعض الأحداث على باب مسكنه بالأسود القار «زنديق كافر» وكتب آخر بالأحمر القاني «دمه حلال» وأُلقِيت حجارة وقاذورات وجيف أمام داره... إلخ (ص339 ـ 340). وحين امتلأ بهم حبس النعجة، وانتشرت روائح تعذيب وتنكيل، وشاهد المؤرخ الحزين الاستئصال يبلغ مداه ورأى الفرح والشماتة في كثير من الوجوه، قال: «حاجة الدول لأنصارها لا تقل عن حاجتها لخصومها... لئن تشمتوا تندموا»! (ص340). وهذه

مفارقة بين ضديته للقمع والاستئصال والترهيب وبين وقوعه ضحية له.

وتزداد سخرية الرواية، بحشدها لغات متعددة، واقتباسات لأمثال وأشعار، وحشد الأوصاف والملفوظات التي تحيل في مقامات مختلفة على سياقات جنسية وعدوانية، وسياقات نجاسة وتدنيس وحيوانية، خصوصاً في وصف استبداد السلطة بالمدينة، وأحياناً في ممارسات فعلية على سبيل السحق والتركيع كما هي ممارسات يونس بن غالمة وروائح الحبس.

ويستخدم الوصف لغة كاريكاتورية ذات تضخيم ومبالغة، مثل التعبير عن انتفاخ الصدور فخراً بالمدينة. لكن وصف الروائح التعجيبي ميزة سخرية للرواية لا يمكن إغفالها، وينبع امتيازها من تكثير الأوصاف وتعدادها، ومن إطنابها وتكرارها وترادفها، ولنقف ـ مثلاً ـ على روائح خنادق المعاصر، فمنها «تنبعث روائح زخمة خبيثة حادة قاسية لزجة» وروائح حوانيت نسيج الحلفاء «عفنة نتنة جيفة كريهة تبعث على التقزّز، تحدث الغثيان، تشقّ على الأنفس، تجعلها تصرّ على الأسنان»... إلخ وتضخيم النتونة الكريهة والمنفرة يصنع ـ للمفارقة ـ ألفة وجاذبية، فإذا أَلِفَتْها الأنفس، واعتادت عليها، صارت تشتاق إليها وتفتقدها!.

وهذا التناقض بين قبح الروائح والاشتياق إليها، وسيلة لإنتاج السخرية والتعجيب، يترافق بين حين وآخر مع توليف جملة أوصاف لها مبعثرة، بما للبعثرة وجمع المتناقضات والمتباعدات من طاقة إنتاج

السخرية والضحك الذي يقوم ـ بحسب برجسون ـ مقام التصحيح للسهو والشعور بمَكْنَنَة الحياة(44)، ومصنّفة في أنواع وصفها ومصادره، معنى وحساً وحركة وعمراً ومصدراً وانفعالاً. فروائح «وضيعة دنيئة نجسة» (ص55) أو «مرحة غضوب لعوب مغناج ضحوك متنطعة متعجرفة مندفعة متأودة مكسال» (ص25) أو «بكر عذرية الصبوة» (ص95) «شابة فتية أنيقة رشيقة مرفّهة منعمة» (ص259) و«مترهلة رطبة شحمة متهدلة» (ص27) أو «لدنة ندية لزجة باردة غضة متوهجة» و«لطيفة ناعمة حالمة أخاذة ساحرة» (ص82) و«خشنة ثقيلة فظة وقحة» (ص82) و«حادة قاسية ضاغطة متعسفة قاهرة ظالمة ثقيلة خانقة زفرة دفرة دامعة باكية حارقة كاوية» (ص55) أو «تتعكّر تحتدّ تصطفق يركلونها بالأرجل يدفعونها بالمجامع ويشتمون، يتحاشونها، يهربون منها» (ص91) وتجتمع في أحيان نقائض الوصف في مثل: غضوب لعوب، مرحة أسيانة، مندفعة محتدمة متأودة مكسال» و«لينة خفيفة رخية ثقيلة قوية عاصفة فظة حامضة مرة كاوية محرقة» (ص273) و«بها حنق وفرح وانزعاج وقلق وسرور وانشراح وضيق واختناق» (ص63).

ويأخذ وصف الروائح أشكالاً من التعجيب الخيالي مقترنة بالسرية والتشكل المادي والآثار السحرية. فروائح السوق ـ يقول الراوي ـ «تمتزج بالأصوات والألوان والغبار والهبوات يركب بعضها فوق بعض تختلط تصبح كثيفة ثقيلة خانقة يحركها المارة فتضطرب،

---

(44) الضحك، ترجمة: علي مقلد، بيروت: المؤسسة الجامعية، 2007، ص61.

تموج في الهواء، تعرج إلى السماء، تركد فيها بعيدا وتتهاوى راجعة إلى الأرض... يُخوّض فيها الناس، يدفعونها أمامهم، يغرقون فيها، يرفع الواحد منهم رجلاً فتسيح به فيها رجل... روائح السوق الأسبوعية هذه كانت، في مدينتنا، وراء جميع الوقائع والأحداث الكبيرة والصغيرة التي حصلت بها» (ص91). ومثل ذلك بَرَكة روائح الجامع القديم، والتصاقها بالثياب واختراقها إلى الجلود والعظام، والأنس العجيب الذي تصنعه روائح الحُصُر.

إن بلاغة السخرية التي صنعتها الرواية تتضمن معاني حزينة، وتنتهي إليها، وهذا هو الهدف، فهي ليست فكاهة ولا تهدف إلى الإضحاك، وإن كان نتيجة تلقائية لتركيبها على المفارقة والتناقض. وقد أتاحت هذه السخرية الكشف عن التناقضات التي تعيشها المدينة، والصراع، والعنف، والعبثية. ورأينا مدينة لا تعيش الزمن ولا تصنعه، وإنما تعيش على حافته وهوامشه، وعلى الرغم من أن الرواية تحيل إشكالية المدينة على السلطة الزمنية التي ترث الاستبداد وتورثه، فإن ثقافة المدينة الهشة والمنقسمة بين التقليد والتطرف، جعلتها ألعوبة لا تقتات إلا على فرجة السياح عليها، وتفقد كل يوم رصيدها من الذاتية. وقد كانت صرخات المؤرخ الحزين وغضباته في أكثرها موجهةً لإيقاظ وعي الناس أكثر منها إلى الدولة المنهوبة في يد قلة من المتنفذين.

الطوق والمفتاح



طوق الحمام

يوظف عنوان رواية رجاء عالم «طوق الحمام» (2010) مرجعية عنوان قديم هو كتاب الفقيه الأندلسي ابن حزم (ت456هـ) «طوق الحمامة في الألفة والألاف» الذي اتخذ من الحب موضوعاً له يصفه ويشرح معانيه ويتقصى أسبابه ويعدد أعراضه وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة.

وقد نفهم للوهلة الأولى من «طوق الحمامة» في عنوان ابن حزم دلالة الحلية والتزيين التي جرى القدامى على القصد إليها في عناوين كتبهم، على طريقة «المحلَّى» لابن حزم نفسه، أو طريقة العناوين التي نقرأها ـ مثلاً ـ في «شذور الذهب» و«الروض المربع» و«قطر الندى» و«الذخيرة» والتي لا تختلف عن عناوين أخرى واصفة غير محلاة في إضفاء قيمة مجازية مدحية على الكتاب من دون أن يكون لها صلة دلالة بموضوعه. لكن «طوق الحمامة» يفيض بدلالة إيحائية من مدلول الطوق ومن مدلول الحمامة اللذين يصنعان علاقة بين الجمال والألفة تتجاوب مع ما يفيض به موضوع الكتاب من رفيف وهديل وتناغ وتجاوب وصبابات وجوى، كان الحمام دوماً عونها التعبيري وبلاغتها المصوّرة.

ولا تختلف رجاء عالم عن ابن حزم الأندلسي، في القصد إلى استيحاء دلالة الحمام وطوقه. فروايتها تفيض بالحديث عن المحبة والألفة والإيلاف، سواء من جهة العشق والهوى في علاقات الجنسين، أم من جهة ما يجاوز ذلك إلى الدلالات الدينية والروحية والإنسانية والمكانية التي يجتمع بها الناس في مكة المكرمة مكان الرواية الرئيس ومحضن أحداثها، تماماً كاجتماع الحمام الذي تلحّ الرواية على ترداد ذكره وتصوير أوضاعه بقدر ما تعبّر به.

ولذلك يرد في الرواية في إحدى يوميات يوسف، ما يكتبه لعزة وهو في حافلة النقل الجماعي: «أهرب ببصري لورقةٍ تشتاق عينيك وللطريق. كلما رفعتُ بصري بَرَقَ بشرٌ وحوانيت، وألوان، تصدمني. أُرَاهِنُ: لا يمكن أن يجتمع في مساحة مترين نفس لون البشرة، مكة حمامة تُطَوِّقُ عنقها ألوانٌ متجاوزة لتدرجات الطيف البشري»[45]. ويتكرر ذكر الحمام في رؤيا يوسف في نومه، حين يحلم بخيط أبيض ويضع آخر الخيط بكف عزة ويطير بها على مكة وجبالها، فيرسم الخيط بأعناق الحمام بين يوسف وعزة قوس قزح لكل تلك الأعناق ويبسطها على أفق مكة. وهذا غير حضور الحمام برفيفه وهديله وخطواته وريشه ونظراته وأسرابه.

وهذا يعني أن رجاء عالم تجد في «طوق الحمام» الإيحاء الذي

---

(45) رجاء عالم، طوق الحمام ، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2010، ص25.

ترصد من شرفته أحداث روايتها وترسم عوالمها وتترامى إلى فضاءاتها الدلالية، مثلما وجد ابن حزم الإيحاء المناسب في «طوق الحمامة» لموضوع المحبة، وبمدى تتجاوب فيه رجاء مع عنوان ابن حزم في دلالته الباحثة عن الحب والمتشوِّفة إليه، والراصدة لما يصنعه من تعارضات حادة مع ما ينافي القيمة الإنسانية والصدقية وما يجافي مدلول الحياة على ما يجاوز العيش إلى الكرامة والمتعة والاطمئنان.

ولهذا تنبني الرواية، فعلاً، على تعارضات متعددة، بين جيل من الشباب يعيش زمناً مختلفاً وثقافة مغايرة، وينطوي على معان وأحلام تصنع رؤيته للعالم، وبين الواقع الساكن والسائد الذي أَلِف الحياة بشكل تقليدي، ولم يقف كارهاً للتغير وضداً لمعاني الشباب، بل معادياً لها وحرباً عليها، متسلحاً بسلطة المعاني التقليدية التي تتبادل مع سلطة المال والإدارة الحراسة والحماية، وتستحيل إلى حاجز يقف بين الشباب وبين المستقبل. بل يغدو للمسألة وجه آخر من التعارض كما تكشف الرواية من وجهة الشباب هو التعارض بين الواقع وبين الماضي الذي اتخذته الوجهة التقليدية ملاذاً في تصديها للشباب وحُجّة لتأليف موقفها في سبيل التصدي لهم.

وتنجلي في ثنايا الموقفين تعارضات القيم والمعاني التي تبدو منافقة ومهترئة وانتهازية ومتعصبة وطافحة بالعنف العاري في الموقف المضاد للشباب. وهي معان وقيم تكتسب في مساحة تجليها الروائي في مكة المكرمة مدلولاً يعكس وجه التعارض بين دلالة مكة الدينية

المقدسة والإنسانية، وبين دلالات الجشع والعنف والعنصرية والفساد وأكوام النفايات وأكواخ الفقر وجماعات التطرف والمخدرات والدعارة، وما يستحيل بالدين إلى غطاء لا مسافة تجاوز شكله، وإلى قوة عارية وغير مستنيرة.

هذه التعارضات صنعت للرواية مستويات سردية متراكبة ومتعددة، فغدت حكايات لا حكاية واحـدة، وذلـك بعدد أبرز شخصياتها الذين يجمعهم زقاق أبو الرووس والذين يتصلون به وبمن يتصل به بشكل أو بآخر، يحكيها أكثر من راو، ويتلقاها في داخلها أكثر من مروي له. لكنها، بالطبع، مجتمعة بأكثر من رابط، سواء من حيث المكان والزمان السرديين، أم بالعلاقة بحدث رئيسي يستدعي علاقات مختلفة بالشخصيات في لحظة الحضور وفي امتداد الماضي - من ورائها - لكل منهم، وهذا وذاك بالنتيجة يصنعان وحدة الرواية من خلال خطتها المتجهة إلى المروي له المجرد والواقعي. هكذا يغدو الحديث عن أي شخصية من شخصيات الرواية إطلالاً على شبكة من العلاقات المتعارضة التي تنخرط تلك الشخصية فيها وتفعل. وهي تعارضات، تلد باستمرار توتراً لعلاقات الفقر والغنى، والنزاهة والخسة، والمرأة والرجل، والقديم والجديد، والمُعْلَن والمخفي، والداخل والخارج، والضيق والسعة، والدين والدنيا.

وأتصور أن مكان الرواية الذي يؤلِّف شخصياتها الأساسية، وينميهم إليه، وهو زقاق أبو الرووس، هو الشخصية الأساسية التي

تتخلق بها الشخصيات الأخرى، في (طوق الحمام) مثلما تتخلق الأحداث، فيغدو دلالةً أوسع من مدلول المكان بمعناه المحايد، أو هو المكان بالمفهوم السردي الذي رأى فيليب هامون أنه يؤثر على الشخصية ويحفزها على القيام بالأحداث، ويدفع بها إلى الفعل حتى قال بأن وصفه هو مستقبل الشخصية.

وقد بدا وصف أبو الرووس في الرواية وصفاً لكائن حي ناطق، وأسند إليه مؤلف الرواية الضمني دور الراوي الذي يروي بضمير المتكلم، ويحضر شاهداً على ما يروي. ويقوم في بداية الرواية بوصف ذاته: «من يجرؤ على كتابة زقاق أبو الرووس غيري أنا، أبو الرووس نفسه، برؤوسه المتعددة. أنا الزقاق الصغير بطرف ميقات العمرة بآخر مكة» (ص7). ويمضي الوصف بنغمة ذاتية متحدية برعبها وغموضها وعنفها واكتنازها بالتاريخ والغيبيات والأحداث والشواهد، التي تُذْهِل بما تصنعه من دهشة وتصْرِف عن سؤال التحقق من الإيهام الفانتازي بكلام المكان.

فالزقاق بالإضافة إلى ضيقه وهامشيته، معتم، ومعبأ بخمائر فضلات ونزٍّ بالوعات ونشاز أصوات «كشأن روائح الحواري المنسية»، ويخنق بروائحه سكانه. أما تاريخه فمحمَّل بحروب ودماء، واسمه ذاته يحيل على القتل والدماء، لأنه جاء ـ كما يحكي ـ من حدث قبل ظهوره للحياة، وهو العثور في هذه البقعة على أربعة رؤوس مدفونة لأربعة رجال، سرقوا في عهد الأتراك أو الأشراف كسوة الكعبة القديمة وفروا

بها وأقاموها خيمة يستضيفون تحتها أصحاب العسرة والمجانين وذوي العاهات للاستشفاء، وقد كُتِم خبر السرقة والكرامات حتى لا تشيع البدعة ويحتذيها الطامعون، وأُجْبِر قاضي مكة على الحكم عليهم بالشِّرْك وأبيحت معه دماؤهم.

ويتحدث أبو الرووس عن الصعاليك المعاقرين للصمغ أو العرق المصنَّع في أحواشه المهجورة والأقبية، وعن مواظبته إخفاء حبكات العشق والانتقام. ويقول للضابط المحقق ناصر القحطاني «المجرم والقتيلة هو أنا أبو الرووس» (ص42).

ولا يتوقف وصف أبو الرووس على وصفه هو لنفسه، بل يشيع وصفه على ألسنة شخصيات الرواية وفي أحداثها. ففي مذكرات يوسف دلالة على الجهل والأمية في الزقاق من خلال تحسُّر يوسف أن يكتب الكاتب مجلدات ثم يكتشف أنه في زقاق أمِّي، وإن كتبَ لا يُقْرَأ.

وتتحدث المعلمة عائشة في رسائلها بما يكشف عن ثقافة القمع والاضطهاد والرقابة وحبْس الزمن والظلامية ودونية المرأة في أبو الرووس: «أنا كنت ذراعاً من أذرعة الأخطبوط الذي هو أبو الرووس، أذرعة بلا عدد تُحارب الزمن، وتخنق البنات الصغيرات» (ص53). وتسأل في موضع آخر: «هل للبنات مشكلة مع أبو الرووس» (ص53) وفي ثالث: «حلمتُ مرة بأبو الرووس في هيئة أنثى ملقاة على طرف الطريق» (ص62) وفي رابع «حين تبحث عن تاريخه تجده قد تساقط مع المعمَّرين، وختمت البلدية حين قامت بعملية تجميلية فاستأصلت

اسمه وتاريخه، وسمته بدرب النور» (ص62). وتكتب في رسالتها لديفيد «إنني امرأة مشرقة، في بلاد تُعلِّمها على الخارطة بملصق شمس ضاحكة بينما لا أعرف من تلك الشمس إلا الجملة الاسمية الأزلية بكتاب القواعد للمبتدأ والخبر: الشمس مشرقة، القمر منير» (ص68). وتكتب عن شبح أبو البراقع المرعب في الظلام «أعتقد بأنها عملية مسخ يُمارسها أبو الرووس لإبقائنا تحت سيطرته، وأعتقد بأننا لن نكون مستعدين لإسقاطه لأقنعته. أبو براقع هو التجسيد للإرادة القمعية الكامنة في نسوة أبو الرووس» (ص98).

ولدى خليل الطيار نجد وصف أبو الرووس بالضِّيْق والفوضى والإجرام، في قوله للضابط ناصر: «شكراً لجهودكم ورجال الدفاع المدني الذين انحبست عرباتهم برأس الزقاق وما تقدمت خطوة نحو الحريق» (ص99) ثم يقول له: «تتساءلون الآن عن جثة، في بحر من العمالة المخالفة لأنظمة الإقامة ومُروّجي المخدرات، والحرائق المتكررة وطفح مياه الصرف الصحي وانهيارات المباني المتآكلة المُثْقَلة، بحر يجعل دوريات الأمن... عاجزة عن الاختراق إلى أعماق أبو الرووس» (ص99).

وفي لقاء يوسف مع تيس الأغوات، نقرأ ما يؤكد هامشية المرأة ويضيف إليها ما يحفزه أبو الرووس فيهم من حب الموت الذي يشير إلى أقصى أفكار التطرف الإرهابي، فحين يسأله تيس الأغوات: «هل رجعْتَ لأبو الرووس؟ عزة ربما قُتِلت...» يجيب يوسف: «ومتى كانت

حية؟! متى كان أي منا...؟ المرأة حشرة، بينما الموت لنا نحن الرجال بطولة، لتحرير أرواحنا...» (ص390). وفي الربع الأخير من الرواية، يرد خبر بجريدة أم القرى يصف أبو الرووس في سياق تحوُّل، وهو قيام شركة إيلاف القابضة بتصميم مشروع من برجين ومجمع تجاري ومواقف سيارات في أبو الرووس.

البحث عن المفتاح

الجثة التي تمثِّل بداية أحداث رواية «طوق الحمام» لرجاء عالم، وهي جثة فتاة وُجِدت ملقاة بين جدار الشيخ مزاحم وجدار المعلمة عائشة، هي حدث جنائي في دلالته التي تستدعي التحقيق وبروز شخصية الضابط ناصر القحطاني الذي يتولى مهمة البحث عن القاتل.

لكنه حدث فني صنَعَته الرواية في أبو الرووس لتتيح لمتلقيها المجرد والواقعي ما ينفذ به إلى عالم الزقاق المغلق وهو التحقيق الجنائي الذي يباشر مصادرة المدوَّنات الشخصية من يوميات ورسائل، ويستجوب الشخصيات، ويعاين البيوت والأقبية من الداخل. وهي حيلة تضيف إلى الراوي العليم العجيب الذي اصطنعته الرواية، وإلى بعض شخصياتها، وخصوصاً يوسف الحجبي والمعلمة عائشة، اللذين يبرهن ما دوَّناه من يوميات ورسائل على ما يتمتعان به من مؤهلات روائية في العلاقة بأبي الرووس، تُحسن الوصف والسرد، وتحسن الحلم والخيال الذي يجاوز بهما عالم الزقاق.

وجملة الدلائل التي تسوقنا إليها المعطيات السردية في (طوق الحمام) تستقطب دلالة صراع بين ثنائية القفل والمفتاح، هي الوجه المجسِّد لعلاقة التعارض التي تؤشِّر عليها الحياة في أبو الرووس بين

الراهن والمستقبل، والاضطرار والحرية، وتفرعات هذا التعارض التي تقسم شخصيات أبو الرووس إلى قسمين يمثل الشيخ مزاحم دور القفل والشَّرْط والراهنية أمام بحث يوسف وعائشة عن المفتاح.

وليس هناك مسافة معنى تباعد بين تكسير الشيخ مزاحم ورفاقه للمذياع الرجيم، هذا الشر الذي تسلَّل - كما يحكي مزاحم لناصر - في الستينيات متخفياً إلى بيوت مكة (ص232)، وبين نافذة ابنة مزاحم عزة في بيته التي سمّرها أبوها بعوارض خشبية (ص40). كما لا يوجد مسافة معنى تباعد بين ما يدوِّنه يوسف في يومياته إلى عزة وإلى أم القرى وما تكتبه عائشة في رسائلها الإلكترونية. ففي اليوميات والرسائل من التاريخ لأبو الرووس ما يحيلهما إلى النقيض لمزاحم، ويحملهما على البحث عن المفتاح، بحيث تنطوي الرواية على لغزه العصي ودلالته القدسية التي لا تفارق الغيب ولا تنفصل عن الكرامة وخرق الطبيعة والعادة.

وهذا يعني أن رواية (طوق الحمام) توظف منظوراً صوفياً، هو نقيضٌ ومعارض للاضطرار والقهر، في دلالة تترامى إلى توليد عجائبية تجاوز بها الرواية إلى تكسير الواقعي وخلخلته وتوسيع زاوية الرؤية إليه بما يمكّن من رؤية أشياء أخرى. وهو ما يتيح الاكتشاف للمقصي والمكبوت الذي تحاصره القوانين وأنواع الرقابة، ويحيل على ما به تقوم الأعمال الفنية في كونيتها ولازمنيتها، أعني مجاوزة عالم الحياة المتناهي، وتلبية الرغبة الإنسانية إلى تخطِّي الوجود الطبيعي المحدود.

وهنا نوع من التجاوب بين الذات الإبداعية والذات المثالية، تلك الذات التي ترى ذاتها خارج القوانين والإكراهات، وتأبى الخضوع للقوانين والإكراهات وتشرئب إلى كون حر يتجاوز النظام القائم، وهو كون تتطابق فيه الحرية مع الكرامة والانفتاح مع السعة. ورجاء عالم تهيئنا لهذا المنزع التصوفي/ الإبداعي منذ استهلال روايتها الذي نطالع فيه: «أقرأ هذا الكتاب لجدي الأول يوسف العالم المكي، الذي كان يُجَسِّد الخبز تحت سجادة صلاته بالحرم... نعم جدي كان من أولئك الذين يقطعون بلاداً بلمحة بصر» (ص5).

وعلى الرغم من أن شخصيات الرواية تخلو من التصوف، ولا يتخللها شيخ ولا مريد، فإن الشخصية المثالية التي تمثل الذات في هذه الرواية وهي شخصية يوسف، تأخذ أحياناً صفات غير طبيعية، تجاوز قيدها الجسدي، ومن ذلك ـ مثلاً ـ تلاشي جسده، في الحرم بعد خروجه من شهار: «كان بشر يخترقون من خلاله كما اختراقهم في حزمة شمس، لم يعد لجسده من وجود ككثافة معيقة، كانوا يخترقون فيه بينما يعمل جسده كأشعة إكس تكشف دخيلة العابرين» (ص36).

وبالطبع فإن مكة المكرمة تضيف إلى هذا البعد، من خلال احتشادها بالمعالم والرموز التي تؤشر على صلات بالغيب، صلات الأرض بالسماء، والمجاوزة للحدود الطبيعية في الوعي الإنساني. فالكعبة المشرَّفة، ومقام إبراهيم، والحجر الأسود، والصفا والمروة، وبئر زمزم، وعرفات ومنى وجبال مكة وأوديتها وغار حراء وغار ثور،

والتاريخ الذي تؤشر عليه مكة أو الذي يؤشر عليها ويحكيها... إلخ كل ذلك يحكي القداسة وعالم الروح والمعجزات. وفي تاريخ يوسف ـ كما يقول الراوي ـ «ليس الكعبة فقط هي المقُدَّس، وإنما جبال مكة أسرار كونية وشفاء» (ص79).

يوسف باحث في التاريخ، وهذه صفة تصف الرواية بها يوسف، وتضعه في حيزها، لتسند إليه مهمة الوعي بمكة والبحث فيها. وهي مهمة مفتاحية لأن الجهل بالمكان قفل عليه وحاجز منيع عن تخلله، والجهل بمكة تحديداً يلغي ثقلها في الوعي ومركزيتها في الضمير، تلك التي تجاوز حسابات ساكنيها وأهلها إلى المنتسبين لقبلتها بل المنتسبين لمعاني المحبة والخيرية الإنسانية والكونية كما تريد الرواية أن تدلِّل.

والإشارة إلى اختصاص يوسف بالتاريخ هو تدليل بمعنى التاريخ على الصفة المفتاحية في يوسف؛ فالتاريخ دلالة على المستقبل، وليست علةُ الاهتمام بالتاريخ والبحث فيه، الوقوفَ المجرد على معرفة ما جرى في الماضي، وإنما استخلاص وعي مجاوز للماضي. أما القفل الذي تقوم دلالة المفتاح بإزائه، فهو كالمفتاح إشارة مفتوحة، لكنها ـ بعكس المفتاح ـ دلالة على كل ما يحجب ويغل ويأسر ويجهّل، إنه قفل التعاسة البشرية بمعناها الواسع، قفل الكراهية والبغضاء والتيه والنفاق والتوحش والجشع والأنانية والضعف والاغتراب وفقدان الألفة والمودة.

يرد ـ مثلاً ـ في يوميات يوسف التي صادرها المحقق ناصر وأخذ يتفحصها، ما يكتبه لعزة: «لاأزال في بحثٍ عن تلك الكلمات التي تقول شيئاً لتعني شيئاً آخر، والوجوه التي تحمل ملامح لتتستَّر على ملامح أخرى، والأحلام التي تحلمنا لتُخفينا في حلم كائن آخر، لا يريد بدوره أن يضمنا إلى أحلامه، التي هي في الأصل أحلام كائن آخر لا يريد أن يعيره إياها من مكتبة أحلامٍ حلمَتْها البشر قبله» (ص24).

ويكتب: «أكتب لأقول بأنني بسبيلي لإسقاط الأقنعة، وأولها قناعكِ» (ص24). ويضيف: «حسناً، وأنا الآن رجُل (وأيضاً كرجال أبو الرووس أحتاج إلى حجابٍ لعجزي) بحيث لا أنتهي صفحة مفضوحة لعينيك» (ص25). هنا كينونة معلّقة، عجز وشلل، هكذا يكتشف يوسف وجوده ووجود غيره، إنه وجود مغلق، وجود مستدير، أو كروي، قفل منطو على غير ما ينفتح، الظاهر بخلاف الباطن، أقنعة، كلمات تعني غير ما تقول، وتقول غير ما تعني، وجوه كتومة مزيّفة! ولهذا فهي بلا هوية، أو هي شظايا ومزق هوية، كما هو وصفه هو نفسه في موضع آخر من يومياته لذاته: «أحتاج إلى جمع شظايا هويتي، كبقية أبناء جيلي».

الكتابة نفسها في يوميات يوسف أو مذكراته مفتاح، وهذا هو دلالة الاسم الذي يطلقه عليها والعنوان الذي يعنونها به. فقد ورد في ما أُرفِق معها من تقرير الخبير الذي قام بفحصها وترتيبها للمحقِّق: «يُسمِّي المدعو يوسف مُذكراته نوافذ، ويُقَسِّمها تحت عنوانين: نوافذ لعَزَّة: يكتب فيها الزقاق لحبيبته، ونوافذ لأم القُرَى: يعيد نبش التاريخ فيها» (ص21).

ومن المؤكَّد أن النوافذ علاقة نفاذ إلى المغلَق، وإطلال عليه، واتصال به، فالنافذة دوماً فتْحة في مساحة إغلاق، أو جدار، ولا نافذة بلا مجاورة للمغلق، أو خرق له.

وتتجلى مفتاحية يوسف بقدر ما تنجلي الأقفال كما يراها أو كما تتجسد في تعارضه معه، في انفجاره خطيباً غاضباً يخطف مكبّر الصوت في مسجد الزقاق بعد صلاة الفجر، قائلاً: «أنتم، أهل الزقاق، يا من أحب وأكرِّس مقالاتي لطرح قضاياهم الخاسرة... أنتم سرقتم حياتي، خنقتم كل روح شابة في الزقاق. أنتم عُصْبة ضد الحياة، من المنافقين والكاذبين، تحولتم لزقاق من الجواسيس، تتجسسون على أشد نيّاتنا وأحلامنا حميمية». ويتوجه إلى الشيخ مزاحم: «أنتَ، بيسراك تبني سجناً وبيُمناك تبني مسجداً، وتخطب مبشِّراً بالإيمان. أي إيمان؟!» ويقول: «أنا نفسي من المنافقين، لا أحد منا يدرك معنى أن نكون مجاورين لبيت الله الحرام، وما يقتضيه هذا الجوار من أن نحتفل بالحياة أم نحاربها؟!» وفي الختام يقول والأيدي تتناوشه: «تأملوا في الصفقة التي عقدتموها: سجن للحياة وفردوس للموت» (ص30 ـ 32).

إن المفتاح حلم يوسف العصي، يقول لعزة «نرجع دوماً إلى المفتاح، الذي يلخِّص كوابيسي» (ص27) ويحكي الراوي عن وقوف أمه معه أمام مقام إبراهيم حيث أثر قَدَميْ سيدنا إبراهيم المطبوعتين في الَحجَر مجاورتين لمفتاح الكعبة، وقد تجنبت أمه التحديق بجمرتي

عينَيْ ابنها، متأملة المفتاح الذي شغل كتابات يوسف، الذي يقول: «أثر القدمين والمفتاح هذا تقرأهما البشر لآخر الزمان، ما الرسالة المخبأة هناك؟» (ص29) ويمضي الراوي إلى وصف توق أمه إلى المستحيل الذي ينفذ فيه المفتاح، المستحيل الذي يوطِّن ابنها وأبناء البشر الذين يعانون الضياع مثله، ويقول يوسف: «محور حياتي الأبواب والمفتاح، تلك التي تفتح أو تغلق بوجوهنا» (ص29).

هنا دلالة المفتاح من خلال يوسف على الحلم والمجاوزة للواقع والنفاذ في الزمن، وهي دلالة، كما هو واضح من الوقوف أمام المقام، تبحث في الإعجازي عن المستحيل.

وتتضافر عزة/ عائشة مع يوسف، في البحث عن المفتاح، والوعي بسره العجيب. فنورة هذه الفتاة التي استحالت إليها عزة أو عائشة، وسفَّرها شيخ المال والأعمال لمتعته في مدريد، منذ القسم الثاني من الرواية. تلتقي في طليطلة المرأة اليهودية التي تُحدِّثها عن التاريخ وتَجَاوُر الأديان في الأندلس، وتُحدِّثها عن ابن حزم وكتابه «طوق الحمامة» قائلة: «لقد وجد المفتاح في الحب الذي يشكِّل الجسور بين البشر» كما تحدِّثها عن جدِّها اليهودي جوزيف بن نقرالا الذي آمن أن الترجمة هي كشف الأحجبة عن العقل المطلق، أو الفردوس المطلق، وأن منقولاته فتحت الباب للعالم. وتذكُر رحلته إلى بلاد اليمن وإلى المعبدَيْن بمأرب، ورؤيته للأبواب المتألقة بالذهب تغطي الجبل وما إن يدانيها حتى تستحيل إلى بوابة عظيمة موصدة «وهذه الأبواب تفتح

بين الموجودات من جماد ونبات وحيوان، وتفتح بين الألسن، وبين الحياة والموت، ويعلم الله بين ماذا وبين... الأمر يتعلق بالمفاتيح، يجب أن تعثر على المفتاح الأصل قبل أن تحلم بأن يُفْتَح لك أي من تلك الأبواب» (ص498).

وعاد جوزيف بتلك الأبواب إلى الأندلس، وأخذ يصوغ مع حداديها المفاتيح بحثاً عن صيغة مفتاح واحد، يفتح كل الأبواب. واستغل لصهارة الحديد من الأغاني والأشعار والرقصات والصلوات والتعاويذ التي جمعها في معبد اليمن. وتوصلوا لصياغة المفتاح حين بلغ جوزيف المئة من عمره، وأخذ يفتح باباً وراء باب، لكن جوزيف مات من الفرحة قبل أن يفتح الباب الأخير. وتحدّث المرأةُ اليهودية نورةَ بمجيء جدها الشيبي باحثاً عن المفتاح، وعوضاً عنه وجد كل هذه الأبواب والأقفال. وأخيراً تعطي نورة «طوق الحمامة» قائلة: «نظرة الحب هي السحر القادر على قشع الأقنعة والحُجُب .. هي مفتاح أو باب لكائن خارق يكمن منْسيّاً فينا».

هكذا تتخذ الرواية من التقاطب بين المفتاح والقفل موضوعة للدلالة على أزمة الواقع والوجود الإنساني، وهي أزمة تدلل الرواية عليها بالدلالة الرمزية لطرفي الثنائية من حيث احتشادهما بدلالات تجاوز بهما الانحصار في شيء وتنشرهما لعديد الدلالات التي تعوق وتحجب وتقيِّد وتعجز وتهين والتي تحل وتنفذ وتقوي وتكشف وتعلم وتكرم وتشفي... إلخ. وفي رموز الأحلام عند ابن سيرين «وكل غلق

هم، وكل فتح فرج». وتضاعف الرواية دلالتها على هذه الموضوعة بما تنفثه من نفس عجائبي يلوِّن جوانب الرواية إلى جانب ما تحتشد به من جوانب تسجيلية واقعية. والعجيب هنا، كما هي طريقة العجيب في المرويات، مقترن بالرحلة والتيه الذي غابت معه محبوبة يوسف عزة مثلما غابت عائشة، والتحول إلى نورة ورحلتها في أماكن الأندلس القديمة، ولغز القتيلة التي لم ينته التحقيق في شأنها إلى نتيجة.

من وجهة المروي له

يبدو البحث عن المروي له في «طوق الحمام» لرجاء عالم، كاشفاً عن جانب من طريقة انتظام الرواية وتشكُّلها التي تزيحها، كما هو الحال في كل نص فني، عن مفهوم الرسالة بوصفها بلاغاً بين مرسل ومرسل إليه، لتغدو جهازاً يحمل أدواراً وعلاقات مختلفة بين أصناف من الراوي والمروي له، تتوسط بين المؤلف والقارئ المجردين، وذلك باللغة التي لا تعمل هنا كأداة مباشرة وشفَّافة وإنما تنشئ ذواتاً متعددة الفعل والانفعال في علاقة جدلية.

وبوسعنا هنا أن ننظر إلى حضور المروي له في الرواية مثلما ننظر إلى حضور الراوي بمنطق الإستراتيجية النصية التي وصف بها امبرتو إيكو في كتابه «القارئ في الحكاية» وجود المؤلف ووجود القارئ في النص[46]. فليست الرواية فعل الراوي فقط، بل وفعل المروي له، الذي يتشارك مع الراوي الكينونة النصية التلفظية، ومن ثم يتشاركان

(46) امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 1996، ص75 ـ 76.

مع المؤلف والقارئ الحضور في النص، بوصفهما قطبي فعل التلفظ، ودورين فاعلين من أدوار اللفظ.

وأول ما يمكن ملاحظته في انتظام رواية «طوق الحمام» وتشكُّلها، تعدد المروي له في داخلها، أي «المروي له الشخصية» بتصنيف جيرالد برنس، في مقابل المروي له «المضمر»[47] خارج الرواية حيث يمكن أن يمثل دور القارئ المجرد والقارئ الواقعي. لكن الصنفين كليهما، الشخصية والمضمر أو المروي له داخل الرواية والمروي له خارجها، نوعان لا ينفصلان مثلما لا ينفصل المروي له عن الراوي، فالمروي له داخل الرواية هو استحضار للمروي له خارجها، أو تبصير له بالمعنى من خلال إقامة غيره في مقامه، وكل مروي له هو مقام لاقتضاء راو وتوجيه ملفوظ والعكس صحيح بالقدر نفسه.

---

(47) جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير جين ب. تومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 66 ـ 70. والمترجمان يستخدمان (المروي عليه) في معنى the Narratee في الأصل، ولكني أفضِّل التعبير عن ذلك بالمروي له؛ لأن المروي عليه في المعاجم العربية يعني من رُوِي عنه القول وحُمِل، أو من نُقِل إليه الكذب وعُمِّي عليه «روى عليه=كذب». وتحمل دلالة الحرف (على) معنى الاستعلاء بخلاف موقع المروي له في الرواية بالمعنى الأدبي الذي يسلك الراوي إليه سبيلاً مختلفاً فهو مروي له أي من أجله. وعلى الرغم من تضمُّن معنى اللام معنى على في أحد وجوه دلالتها العربية فإن اللام تنفرد بالدلالة على التبليغ وعلى انتهاء الغاية وهما مقصدان للراوي في توجُّهه إلى مروي له.

ـ 1 ـ

إن حدث الجثة الملقاة في زقاق أبو الرووس، هو، منذ بداية الرواية، اختيار فني مقصود لاستثمار دور المحقِّق البوليسي، في استجوابه للشخصيات، وتفحصه الرسائل والمدونات، والاطلاع على المكان. ومن شأن ذلك أن يعدد الرواة ويعدد المروي لهم داخل الرواية، الذين يندرج المحقِّق في عديدهم، مؤلِّفاً طبقة من المروي له، تلي أخرى، وتصبح أقرب إلى موقع المروي له خارج الرواية، وأدل على استدراجه إلى داخل الرواية، وتوريطه في معمعة حكايات متناسلة، ومتداخلة، إلى درجة التعقُّد والتيه. وليس هذا جديداً على رجاء عالم التي تتصف في مجمل رواياتها بالإرباك لقارئها وتعقيد مسالك تلقيه لمادتها الروائية، محفِّزةً إياه على البحث والتأويل وإعادة التركيب، ومستدعية طاقاته الثقافية والخيالية، حتى نفذت من إسار النتاج الاستهلاكي ذي المقروئية العريضة.

لقد كان زقاق أبو الرووس ـ موطن أبرز شخصيات الرواية ومسرح حدث الجثة ـ يروي، وروايته من حيث هي نسبة تلفظ إلى المكان تخرق المألوف، لكنها تطَّامن من خلال المروي له الذي تنطوي عليه وهو الضابط ناصر القحطاني المكلَّف بالتحقيق في الجثة. فالتحقيق فعل استنطاق وكشف بحيث يستحيل المكان باسمه وطبوغرافيته ومعماره وثقافته وتاريخه إلى حكاية بل حكايات يأخذ بعضها برقاب بعض، ويتصل بالشخصيات التي تتبادل مع مكانها هذا الهوية وتتساقى واقعاً خانقاً ومأزوماً.

الضابط المحقِّق في موقع المروي له يصوغ المروي من زاوية البحث والسؤال وجمع المعلومات أو الحكايات وفحصها وتأويلها وإعادة تركيبها والربط بين شتاتها. وهذا هو الدور الذي يوجِّه إليه المؤلفُ الضمني في «طوق الحمام» المروي له النموذجي والمجرد خارجها.

وأول نتيجة لهذا المروي له، المشخَّص في ضابط التحقيق، هو إنطاق أبو الرووس وبوحه بالأسرار. ويتصل بذلك ولا ينفصل عنه استمداد الرواية مادة سردية من خلال تقنية المدوَّنات التي تغلب عليها صيغتا الرسالة والمذكرات، وهي مدوَّنات لأبرز شخصيتين في الرواية، يوسف الحجبي والمعلمة عائشة، صادرهما المحقِّق وأخذ يقرأهما على مهل منقباً عما يكشف لغز الجثة.

ولا يقل أهمية عن هاتين النتيجتين ما ولَّدته وظيفة المروي له في دور المحقق من أثر على تجزيء الرواية وخرق لاتصال سلسلتها السردية، فهي منثورة في وحدات صغيرة يفصل كلاً منها عنوان يشير إلى ما تتحدث الوحدة عنه، بحيث يقفنا استعراض العناوين على مادة سردية مفرقة ومجتمعة، ومفككة ومتصلة، ومختلطة ومرتبة، بين أحداث وحوارات وشخصيات وأمكنة وتأملات ومذكرات وسير... إلخ. إنه فعل التحقيق للكشف عن لغز الجريمة، لكنه يسلمنا إلى ألغاز أخرى أكثر عمقاً واستعصاءً وأبعد من محيط أبو الرووس.

ولهذا فإن اللغز بوصفه مكوِّناً أساسياً في بنية «طوق الحمام» هو

ناتج وظيفة المحقق وأثر لفعل التحقيق، وكأن التحقيق، دوماً، صناعة للإشكال لا للحل، وللسؤال لا للإجابة. وقد ارتبطت هذه النتائج في بنية الرواية بالصفة التي صنعتها الرواية للمروي له في خارجها من خلال استحالة المروي له في داخل الرواية وهو الضابط المحقق إلى ركيزة تواصُل معه ونيابة عنه أو تمثيل له، وذلك بتوسطه بين ملفوظ الرواية ومقروئيتها، أو بين داخلها وخارجها.

ويضيف المروي له في شخصية الضابط المحقق صفة تمييزية للراوي والمروي؛ فالراوي بعديد شخصياته متهَم (بفتح الهاء) ابتداءً أمام حضوره في فعل التحقيق الجنائي، لكنه يؤول بدوره إلى متهِم (بكسر الهاء) فهو ضحية بمعنى أو آخر لجريمة أبعد مدى، أما المروي فيتراوح من خلال الضابط المحقِّق في وظيفته مروياً له إلى علاقة بين جريمة وضحية مغلّفة بالإبهام.

وقد كان الضابط المحقِّق من حيث هو مروي له، فاعلاً سردياً، فهو الذي يتلقى كلام الراوي الشخصية (أبو الرووس، يوسف، عائشة...) ونحن القراء نقرأ ما يقرأ ونستمع إلى ما يستمع إليه، على الرغم من اندراجه مع المادة المرويَّة له، في محكي راو عليم، ينتهي إليه زمام الحكي، ويستبد به في معظم الرواية، ويجاوز الضابط المحقق ناصر القحطاني بعد أن ينتهي به إلى الخروج من دور المروي له بالصيغة المذكورة، في نهايات الجزء الأول من الرواية، بأن «فوجئ ناصر بأن قضية أبو الرووس ـ من دون إنذار ـ قد سُحِبت من تحت يديه لتُنقل لإدارة مكافحة الإرهاب» (ص330).

هذا الدور السردي للمحقق المروي له، ينهض بدور خلّاق متمثل في جمع المادة السردية وتنويعها والوصل المنطقي والموضوعي والزماني بين أجزائها، والتعليق الذي يفصل تدفقها بين حين وآخر، معبِّراً عن تفاعله معها الذي يشكِّل ظلاً للقارئ.

والنتيجة التي يؤول إليها وجود الضابط المحقق في معنى الحضور الشخصي للمروي له وموقعه، هو إضفاء موضوعية على السرد، تحد من استبداد الراوي. لكن رجاء عالم، هنا، تسلك إلى ما تترامى إليه اختيارات فنية دقيقة، ويمكن أن نرصدها من خلال شخصية الضابط في المدى الذي يصنع بينه ـ بوصفه مروياً له ـ وبين شخصيات الرواية مقاومة. فناصر القحطاني هذا، ضابط تحقيق على درجة عالية من الإتقان والنفاذ والجدية، شاب أعزب، يسكن وحيداً في مكة، وينتمي إلى وادي محرم، وتلاحق ذاكرته مأساة قتل أخته على يد أبيه حفاظاً على الشرف (ص18). إنه يواجه ما يتحدى كفاءته في الكشف والتغطية، وما يثير شهيته الذاتية والفضولية تجاه العلاقة بين الجنسين، واكتشاف علاقات السلطة والقوة والجريمة والفساد والقداسة والغيب في مكة، خصوصاً وأن موقعه البوليسي إدراج له في علاقات القوة والسلطة المهيمنة.

وعلاقة المقاومة بين ناصر وبين الشخصيات المحورية في أبو الرووس التي تروي له، تشير إلى أنه مدعو ضمنياً إلى تأييد موقفها والقناعة بأفكارها. وليس سحب القضية منه هو كل ما ينتهي إليه

مصيره، بل إنه يلتحق في تحولات السرد بيوسف بعد قراءته خبر إقامة شركة إيلاف القابضة برجين ومجمعاً تجارياً في أبو الرووس: «فجأة توقف ناصر عن القراءة، على كرسيه مواجهاً للشاشة في ذلك الصباح وبلا إنذار امتصه فراغ عظيم، وشعر بالتغير المفاجئ لإيقاع المدينة (...) كان مشدوداً كما لبقعة شمسية في الكون محورها حركة يوسف» (ص413). وترك العمل بالشرطة (ص416) واقشعر من رؤية المفتاح (ص417) واتجه إلى جدة (ص417) وجاءت خاتمة الرواية به حين «أطلق لدمعه العنان» (ص566).

وهذا يعني أن ناصر من حيث هو مروي له داخل الرواية، يؤدي وظيفة إيديولوجية وأخلاقية، فقد حضر محايداً أول الأمر ولكنه تحول إلى التفاعل مع أفكار الشخصيات والقناعة بها. وقد نهض في هذا الصدد بدور إشراقي لم تهده إليه الأدلة المادية، بقدر ما تدفق به شعور غامض من الحب لمكة وتقديسها، وكأن القضية الجنائية هنا اتسعت أو تعمقت إلى مغزى روحي عميق.

ـ 2 ـ

أما رسائل المعلمة عائشة فإن المروي له داخلها هو الشخص المرسَل إليه، وهو شاب ألماني رمزت له باسم ديفيد يعمل معالجاً في المستشفى الذي تعالجت فيه في ألمانيا من آثار حادث مروري. ولا نجد للرسائل ردوداً من المرسل إليه، كما لا نجد تبريراً للغتها العربية

وهي موجهة إلى أعجمي، فلم يتم التطرق ـ مثلاً ـ إلى ترجمتها، أو إلى أنه يتحدث العربية، بل ورد ما يدل على أن الرسائل بالإنجليزية: «عربيتي لا تصلك؟ وألمانيتك لا أفهمها؟ تبقى لنا هذه الإنجليزية المتقصّفة» (ص46).

وهذا يعني أنها في الرواية رسائل إنشائية، والمؤلف الضمني الذي يوزِّع أقسام الرواية وينوع صيغها ويضع عناوينها بقدر ما يؤلف محتواها لم يغفل عن هذا، بل يريد أن يلفت وأن يؤكد المعنى الإنشائي للرسائل الذي يتم فيه استحضار آخر خيالي من موقع جغرافي وثقافي مختلف، وأن تنهض هذه الرسائل بالإرسال إليه من جهة واحدة، بحيث يزدوج حضور المرسل والمرسل إليه، الراوي والمروي له، تماماً كما هي الكتب والمؤلفات، ومنها المؤلفات السردية.

والقصد من ذلك توسيط هذا المرسل إليه بين المؤلف الضمني والقارئ المجرد والواقعي، وإشهاده الأخلاقي والإنساني والثقافي على ما تقدمه الرسائل من نسيج العلاقات بين أبو الرووس ومكة وعائشة من جهة و(ديفيد) من جهة أخرى. وفي الوقت نفسه فإن شخصية عائشة من خلال العلاقة مع هذا الشاب تتميز بمعناها وبرؤيتها النافرة من أبو الرووس والمترامية إلى معان من طراز بين ـ إنساني ومفتوح دون عُقَد على العالم. وهذا ما يجعل المروي له في رسائل عائشة خلاَّقاً في تفعيل دور عائشة السردي، وتنويع سردها وتكييفه بالطريقة التي تجعله مبرَّراً لأنه موجَّهٌ لأجنبي عنها وعن المكان والثقافة.

إن المروي له في رسائل عائشة رجل في مقابل أنوثتها، وأجنبي في مقابل الذاتي والمحلي الذي تمثِّله، وغائب في مقابل حضورها، وهذا هو ما يصنع مسافةً لتوليد التفكير والاكتشاف، ولهذا كان الآخر مرآة لمعرفة الذات، وكانت المقارنة منشأ التفكير ومولِّده، وفي هذا يقول جان جاك روسو: «الذي لا يرى إلا شيئاً واحداً لن يكون بمستطاعه القيام بأية مقارنة... لأن الاعتياد على رؤية الأشياء نفسها تحرم المرء من الانتباه الضروري لفحصها... وإذا طبقنا هذه الأفكار على البشر الأوائل، فسنفهم سبب توحشهم، فبما أنه لم يسبق لهم أن شاهدوا إلا ما كان موجوداً حولهم، مع عدم معرفتهم به، فإنهم كانوا يجهلون أنفسهم»[48].

وإذا كانت مادة الرسائل منوَّعة فإن الجانب النقدي لثقافة أبو الرووس، في عنفها العاري وذكوريتها الطاغية وانغلاقها ونفيها للآخر، هو قرين وصفها للزقاق وحكايتها له. وهو حكي يصطحب بحكم العلاقة مع مروي له في موضع التابو بأكثر من معنى، ما يحيل الرسائل إلى موصوف الأسرار والخصوصيات التي يكتسب تلقيها جاذبية المخفي والمخبَّأ سواء باتصافه بما يخالف المعتاد أو ببراءته من مخاوف الرقيب وخلوصه من الكذب الذي يصنع له قيمة علاقة مع الحقيقة.

---

(48) نقلًا عن: محمد الهلالي وعزيز لزرق، الغير، الدار البيضاء: دار توبقال، 2010، ص19.

إن المروي له في رسائل عائشة رجل أجنبي عن عائشة وهذا محرَّم أول في قيام علاقة اتصال تلفظي بينها وبينه، كما يفرض ذلك مقام التلفظ الثقافي في أبو الرووس. ويزداد طوق المحرَّم سماكة بانتماء الرجل إلى صفة آخر بعيد ديناً ولغة وثقافة، فلا إمكان مطلقاً - بحسابات مقام عائشة الثقافي الاجتماعي - لقيام علاقة تواصل مباحة معه.

هكذا يغدو المروي له في رسائل عائشة بحد ذاته دلالة سخرية بالزقاق وتجاوزاً له. وهي سخرية تستمد من سرية العلاقة وخصوصيتها موقع تخليق للمفارقة مع المتاح في أبو الرووس.

«كنتُ أُهرِّب ليس الألم فقط وإنما الرَّجل: أنت في رأسي وتحت جلدي، عابرة بلا رجفة لأجهزة كشف المُهَرَّبات الآلي في مطار جدة» (ص68). «أنا وليلى كنا مُهَدَّدتين بالطرد، العثور على كتاب كالعثور على رجل مدسوس في دفتر الواجبات» (ص104). «في بيتنا الحُب يقف على الباب مثل قنفذ يلبس أشواكه قبل أن يجتاز العتبة» (51). «قطة مدعوسة بإسفلت، هي أنا، تحت وطأة وحدتي هذا الصباح» (ص245).

أما القيمة الإشهادية للمروي له في رسائل عائشة فهي قيمة حكم أخلاقي وإيديولوجي، وهي قيمة تحيل عليه في موقعه من حيث هو آخر ثقافي وحضاري، لاستمداد شهادة على الذات. لكن هذه الشهادة تأخذ بعداً مركباً فلا تتمحَّض للطعن في أبو الرووس والسخرية به،

خصوصاً وأن هذه الوجهة الساخرة مقصورة في الرسائل على ما تتلفظ به عائشة، بل تفتح الباب لأسئلة (ديفيد) التي تشيع دلالة اهتمامه بعالم عائشة وتطلُّعه إليه. وهو اهتمام بعائشة تحديداً التي تبدو من خلال الرسائل في مدار علاقة عشقية متبادلة بينهما، وتطلُّع إلى مكة مركز القداسة وفضاء الإعجاز الغيبي والصلة بالسماء وإلى جغرافيا المكان في انبساطها تحت الشمس الدافئة: «تتصور... أنني امرأة مشرقة، في بلاد تُعَلِّمُها على الخارطة بمُلْصَق شمس ضاحكة» (ص68) «أتذكر يوم أحضرتَ قاموسك لتتعرف مدينتي (مكة)؟ أذهلتك بكونها مركزاً للكون» (ص61).

ولقد صاغت الرسائل من تتوجَّه إليه برسالتها أعني الشاب الألماني بشكل خاص ومتسق مع خطابها، فلم يكن أوروبياً أو غربياً بأي دلالة غير الدلالة المفتوحة على التعدد والاختلاف والشغوفة بالطبيعة والبدائية والتوحُّش والمجهول.

تحكي عائشة مذكِّرةً إياه بما رواه لها ذات مرة: «عندما كنتُ في الثالثة كنتُ أهيم في الغابة القريبة من مزرعتنا، ويأتون للبحث عني مع الغروب، طوال النهار أتجوَّل بعيداً عن اللمسة البشرية، تطعمني الغابة ونباتها» (ص54 ـ 55). «دعيني أشرح لك: حين ولدتُ كانت الشمس في برج الجوزاء. مواليد الجوزاء لديهم مشكلة مع الازدواج، يرون الخيارات التي تقدِّمها الحياة بصفتها كلها ممكنة لا شيء ممنوع... لكن الشمس تمنح وضوحاً لحل مشكلة الازدواج هذه، لكي يروا

الوحدة وراء التعدد» (ص55). وهذه مؤهلات تُعدُّها الرسائل ومن ورائها الرواية التي تتضمن الرسائل، لنموذجية المروي له خارجها من زاوية التبادل والإحلال التي تجري بين المروي له الشخصية في داخل الرواية والمروي له خارجها.

ولن يغفل القارئ عن تأمل صفة جوهرية للمروي له في رسائل عائشة من خلال الوظيفة الإشهادية له، وأعني بها تلك الصفة المتأتية في الرسائل عن ملفوظ المقارنة بين الشرق والغرب: «هاهو وجهي، أنحن من يحفر الخرائط على جلودنا؟ وجوهنا الشرقية مُحمَّلة بأحزان، بينما وجوهكم مثل بلاستيك، بلا تجعيدة عذاب» (ص48).

إن المروي له من حيث هو آخر في رسائل عائشة، يضطلع بدور التمييز للذات وكشفها لذاتها من خلال المقارنة التي رأى روسو كما قدمنا انبثاقها من الوعي بالآخر. فمن دون الوقوف قبالة آخر لا بد أن تكون الذات جاهلة بذاتها، ويغيب عنها المعنى الإنساني، مثلما تغيب أنطولوجيا الاختلاف والتنوع والتطور والتقدم. وقد كانت رسائل عائشة من خلال اتصاف المروي له فيها بصفة الآخرية بأكثر من جانب، منفذاً للمقارنة التي طرحت الرواية من خلالها أفكارها النسوية المعارضة للاستبداد الذكوري بمثل ما طرحت أفكارها تجاه الحرية والعدالة التي استحضرت صورة المستعمر الغربي وصورة التجبُّر في أبو الرووس.

ـ 3 ـ

وإذا كان المروي له في رسائل عائشة أوروبياً، فإن الرواية توظف في وجهة أخرى راوياً أجنبياً، وهو المرأة اليهودية التي تقوم بدور المرشد والدليل الثقافي والحضاري لنورة في مدريد. فتغدو نورة ـ هذه المرأة الملتبسة في قسم (طوق الحمام) الثاني بين عائشة وعزة ـ مروياً له يتلقى من المرأة اليهودية حكاية التاريخ الإسلامي واليهودي والمسيحي في الأندلس.

وهي حكاية إخاء إنساني متَّحد في إطار متنوِّع، ومختلف في إطار متشابه: «قبل أن نتقدَّم أبْعَد، تذكَّري ما سأكشفه لكِ هو عن التنافس بين جدَّينا العظيمين، جَدِّي صاموئيل بن نقرالا وجَدِّك علي بن حزم. اليهودي والمسلم، واللذان آمنا بأن سقوط البشرية لم يتم بسقوط آدم وحواء من الجنة وإنما بسقوط قرطبة بالتناغم بين كل صيغ الإيمان.. الأديان التي تعايشت بسلام حتى القرن الحادي عشر» (ص490) «الاثنان رثيا نهاية الفردوس الأرضي في الأندلس، ونهاية التعايش والحوار بين الثقافات والأديان» (ص491).

إن المروي له هنا هو الذات بينما يغدو الـراوي آخر ثقافياً واجتماعياً، أما المادة المروية فهي دلالة مشتركة تؤشر على الذات وتؤشر على الآخر، وتجمعهما في لحظة واحدة، تماماً مثلما يجتمعان في مقام التلفظ بالرواية وتلقيها.

لقد كانت المرأة اليهودية تحكي عن حضارة الأندلس العربية

الإسلامية، التي تجلَّت في أكثر عصورها قوة وازدهـاراً، معاني الائتلاف بين المختلفين في إثنياتهم وأديانهم ولغاتهم. وهذه المعاني هي جزء من دلالة المفتاح الملغزة التي جعلته موضوع بحث مستمر في الرواية كما رأينا، بحيث يتجلَّى هنا في مقام التاريخ، مثلما تجلَّى في موضع آخر في مقام الغيبي والمقدس. وبين هذا وذاك تنبثق دلالة المحبة بمعانيها الصوفية والإنسانية والجسدية، التي تصنع الجسور بين البشر، بالشكل الذي جعل ابن حزم في رأي المرأة اليهودية يجد المفتاح (ص490) وهو المفتاح الذي يغدو جوهرياً في دلالة رواية «طوق الحمام» لأن مؤلفها الضمني اختاره لعنوانها من خلال مناصته مع عنوان كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم.

ـ 4 ـ

أما مذكرات يوسف التي يسميها نوافذ، فإن المروي له في داخلها هو من تتوجه إليه بعنوانها، وهي عزة في المذكرات المعنونة «نوافذ إلى عزة» ومكة في المعنونة «نوافذ إلى أم القرى».

لكن يوسف ينشئ هذه المذكرات بوعي إلى المجاوزة بها إلى قارئ مجرد، فيقول مخاطباً عزة: «أستدرك فلا أخاطبك وإنما أخاطب قارئاً ليومياتي سيجيء حتماً بعدك، يتلصص بين السطور، ولأولئك الذين سيتعاقبون في التلصُّص على من أكون» (ص23). بل يُضرِب عن عزة وعن القارئ المجرد، فيتوجه بخطابه إلى نفسه، قائلاً: «في

هذه اليوميات دعيني أخاطبُ نفسي أكثر من مخاطبتك» (ص27). وإذا كانت العلاقة بين يوسف وعزة وأم القرى هي علاقة العشق في ذروة معانيه وأسماها، فإن المروي له في مذكرات يوسف يستحيل إلى عنصر ذاتي في تكوين الراوي بحيث تغدو الرواية الموجَّهة إليه رواية للذات وإليها، فكأن الراوي هنا ينفصل عن ذاته أو يراها في المعشوق.

ونتيجة هذه السمة الذاتية في المروي له في مذكرات يوسف، هو استدراج القارئ المجرد والواقعي إلى الداخل وردم مسافة الانفصال بينه وبين يوسف، بحيث يأخذ القارئ في خارج الرواية مسافة اتصال أليفة بيوسف وقريبة منه لتوسُّط المروي إليه داخلها ـ وهو من هو قرباً من يوسف وحميمية إليه ـ بينه وبينه[49].

وقد كانت مادة المذكرات التي كتبها يوسف إلى عزة حكاية للعلاقة السرية القائمة بين يوسف وعزة بنت مزاحم، الذي كان أبرز حراس الظلام والتقليد والانغلاق في زقاق أبو الرووس، خصوصاً تجاه ابنته عزة التي أوصد المنافذ أمامها حتى سمّر نافذة غرفتها بالألواح. وتوضِّح المذكرات شفرات التلاقي والاتصال بين يوسف

(49) التحوُّل إلى الرواية للذات بدلًا من مروي له، هو إستراتيجية مخبوءة في الرواية، تستحيل إليها مقامات الحكي في غير مقام. فإذا كان المحقق ناصر، قارئ مذكرات يوسف ورسائل عائشة، يؤول إلى الالتحاق بيوسف ويُسْحَب منه التحقيق في القضية، كما ذكرنا، فإن القارئ لرسائل عائشة، بعد ذلك، يؤول إلى نورة (الملتبسة بين عائشة نفسها وعزة) (انظر ـ مثلاً ـ ص545 ـ 548، 551 ـ 552) ويتصل تحول الرواية من مروي له إلى الذات بمستهل الرواية الذي يأخذ صيغة إهداء دونما تصريح بذلك: «لبيت جدي عبد اللطيف» ص5.

وعزة، في منحى لحكاية عاطفية تلوّن كآبة الحكاية للزقاق التي تغدو مادة اساسية في مذكرات يوسف لعزة، تحتوي حكاية أبرز شخصيات الزقاق من الرجال والنساء وأحداثه وعلاقاته، وتحكي سيرة يوسف وثقافته وبحثه عن عمل.

لكن المروي له هنا وهي عزة تؤدي إلى تمييز الراوي وهو يوسف بالانتماء إلى الزقاق وفكره النقدي تجاهه وعواطفه تجاه مكة، فهي في موقف المعجب به والمتعاطف معه والمقدر لأفكاره. وهذا يعني أنها العامل المحفِّز له على الحكي والبوح فهي مَنْ حَلَّ عقدة لسانه وبَذَر فيه الثقة التي تحرِّر أفكاره وتطلقها من عقالها، ولولا هي لكان لما باح به يوسف وما عبر عنه وضع آخر. ومن خلال هذه الثقة التي وجدها الراوي يوسف في المروي له في مذكراته برزت لنا شخصية يوسف الإشكالية وهي تعيش صراعاً مريراً على أكثر من مستوى، فهي تصارع الواقع الذي يسجنها في أبو الرووس، مثلما يسجن المروي له: عزة، وتصارع صورة مكة المقدسة والتاريخية التي تبدو في مواجهة شرسة مع رأس المال وأخطبوط الشركات التجارية، وتواجه روح الشباب المتوثِّب بإحباطات أليمة، وهو المتصوِّف الذائب في ملكوت الروح.

وإذا كانت نوافذ يوسف إلى عزة، تحكي زقاق أبو الرووس لعزة التي تعيش فيه ولا تراه، فإن نوافذ يوسف إلى أم القرى تتحدث عن تاريخ مكة وحاضرها. وهنا تميِّز مادة الحكي ووجهته شخصية الراوي يوسف المعرفية والثقافية فهو متخرج من جامعة أم القرى، ومتخصص

في التاريخ، ويكتب بانتظام مقالاً صحفياً معنياً بمكة. ثم هو منقوع في ذوب التصوف والروحانية المكية، ويكوِّن مع أمه التي تعيش على الخدمة وصب القهوة في الأعراس والحفلات، أسرة فقيرة تعيش على هامش أغنياء الزقاق وتسكن في غرفة على سطح بيت مزاحم. وهذه مؤهلات تحيل مذكرات يوسف إلى وظيفة البحث والتحقيق التاريخي والاجتماعي التي تتبادل مع وظيفة المحقق ناصر الفعل والنتيجة، ولكن مع حمولة نقدية ومضادة لسلطة الثقافة والمال والإدارة المتسلِّطة بأكثر من فعل وعلامة. ولهذا فإنها تقعد بالمروي له خارج الرواية في مسافة التلقي التي تتضمنها المذكرات للمروي له داخلها. وليست مكة في المذكرات التي تتضمنها في عنوانها دلالة على موضوع المذكرات أو مدارها فقط، بل ودلالة على المروي له الذي تؤلفه ذات مجردة منها متماهية مع القارئ المجرد في خارج الرواية.

وتقوم مكة في مذكرات يوسف بوصفها ذاتاً مروياً لها بوظيفة إيديولوجية تكشف من خلالها عن مقاصد يوسف، وفي العمق عن مقاصد الرواية إجمالاً، وذلك من خلال مسائل جوهرية دينياً واجتماعياً من قبيل العلاقة بين الدين والدنيا، السلطة والمال، التسامح والمحبة والتآلف الإنساني، الحرية والمسؤولية الذاتية، وتطوير مكة وإعمارها. ويضاف إلى ذلك دور سردي تقوم به مكة في توجُّه المذكرات إليها واختصاصها بها، وذلك من خلال نبش التاريخ واستنطاقه، حيث تتمثل مكة هنا في مادة التاريخ ونسيجه وتتدفق بعديد الحكايات.

ويمكن أن نستشف نوعاً من تراسل العشق في مذكرات يوسف بين عزة ومكة يحيلهما معاً في العلاقة مع يوسف إلى مادة للحكي وصناعة السرد وتقويمه، لأنهما معاً مادة للحب والعشق والتسامي وهي مادة أساس لإنتاج الحكي.

روائي المعذَّبين واجتراح الحداثة



جائزته المبتهجة!

ـ 1 ـ

ابتهجت بفوز عبده خال بجائزة بوكر العربية، هذا الفوز الذي سيلفت النقاد والقراء إلى قراءة عبده خال، وسيفتح للرواية الفائزة ولغيرها من أعماله باب الترجمة إلى لغات أجنبية على نطاق واسع. وليس هذا كله مكسباً لعبده خال لوحده بل هو مكسب للثقافة والإبداع السردي تحديداً في السعودية. ويزداد شعوري بالغبطة أن هذه الرواية التي فاز بها عبد خال ليست الأولى ولا الثانية أو الثالثة... في سياق نتاجه الإبداعي، إنها المؤلَّف السادس عشر بعد 12 كتاباً منشوراً (6 مجموعات قصصية و6 روايات) بالإضافة إلى 3 كتب مخطوطة هي مدونات فولكلورية.

ومعنى ذلك أن هذا الفوز يتوِّج جهداً طويلاً وشاقاً من معاناة الكتابة وقلقها المضني، وكنت أقرأ الخبر وأتأمل إلى جانبه صورة عبده المبتسمة ملء بهجتها، وأقول في نفسي ابتسم كثيراً وابتهج وليبتسم معك ويبتهج أولئك المعذّبون والمطحونون والبسطاء الذين أفردت

لهم مساحة قلبك ورواياتك وأقاصيصك، ولنبتسم نحن معك، ولتبتسم الثقافة الحفية بالمعنى الإنساني في سموه ونبله واتساعه.

إن عبده خال قيمة إبداعية وجمالية وقيمة إنسانية. وفي إبداعه دوماً اكتشاف لتلك المناطق الملتبسة التي تقيِّد وجود الكائن وتأسره. وأحياناً يستحيل أشخاصه إلى خطباء يصدعون بمواعظ ويعلنون نبوءات مفزعة عن المستقبل، أو يملأون سمع الزمان تحدياً للاضطهاد. ويبدو لي أن بشاعة السوادي في «الموت يمر من هنا» (1991) التي وجدت حليفها وسندها في الشيخ موسى، والتي ملأت فضاء روايته الأولى تلك، بالعنف والاضطهاد، كانت ذريعة روائية ناجحة لتمرد درويش وتحديه ومن ثم جنونه ومقتله، وهو المعنى الذي بقي مركزياً في رؤية عبده خال الروائية تقريباً، ولكن من دون أن نشعر بالتكرار.

هذا المعنى يتخذ صفة مأساوية وجودية، بحيث يغدو الكائن كالفأر في القفص، وهو قفص تصنعه الثقافة من حيث هي نتاج قوة بالمعنى السلطوي بكل ممكنات السلطة المعنوية والمادية. ولذلك يبدو قفص الكائن وسجنه أكثر بشاعة وفظاعة حين يكون سجناً ثقافياً. فالثقافة هي وعي الكينونة وهو وعي يلغي هذه الكينونة حين يفترق عن الشرط الإنساني بما يتطلبه من ذاتية ورغبة ترتفع به عن مستوى الضرورة والجبرية والقهر. لكن مستوى الضرورة القهرية هذا يبدو بمدلول وجودي، كما نقرأ لدى عبده خال، حيث قهرية المجتمع الذي يندرج فيه الفرد، وهنا تبدو المعضلة.

ـ 2 ـ

وأتصور أن جملة «الأيام لا تخبئ أحداً» التي تشكل عنوان روايته الثالثة (2000) يمكن أن تمثِّل نواة الدلالة التي تؤلفها رواياته، دلالة مضادة للستر والكتمان والتعتيم، وهذه الأخيرة هي لازمة القوة وملزومها حين تأخذ وجهة استحواذية وتسلطية، ومن ثم تغدو فاسدة وملوثة وراسفة في القذارة والوحشية، وبلا ضمير ولا إنسانية ولا عدالة. إنها الظلام بعينه، والظلام هو الضد للنور والحقيقة والمعرفة، والضد للعدالة والإنسانية. وما يعانيه أبطال عبده خال هو فقدان النور بمعانيه هذه التي ترتفع بالوجود الإنساني إلى مستوى شرطه المسؤول.

إن درويش البائس وعبيد السوادي في «الموت يمر من هنا» الذين يرسفون في قيد غاشم وبلا قلب، هم يحيى الغريب في «مدن تأكل العشب» (1998) أمام عنف الفقر والبطش والاغتراب وأمام تجّار العبيد، وهم الوجه الآخر لمأساة جليلة في «فسوق» (2005) التي تعيش في مجتمع يمزق كل معنى للذاتية الفردية، فتستحيل سياط السوادي هنا إلى النميمة وسوء الظن الذي يبدو الحي كله بل المدينة بأسرها في الرواية فاقدة بوساوسه المعقوليةَ والاستواء. وعيّاش في «نباح» (2004) وقد ذبل عمره في الغربة والعمل يلخِّص مأساته الوجودية ويقول: «بلدكم حظيرة كبيرة تربي العجول لتذبحها بهذا الملل... لا شيء فيها سوى العمل أو الموت!». وهذه هي المعاني

نفسها التي يصل إليها في «الطين» (2002) الدكتور حسين مشرف في علاقته بمريضِه الذي يريه في عز الشمس أنه بلا ظل!

هكذا ينهض عبده خال في رواياته بمهمة الرسم لهذه المعاني من خلال محفِّزات سردية تبررها وتقنع بها، وهي محفزات تحيل على الواقع وتترصَّده. ولهذا كانت روايته الفائزة «ترمي بشرر..» (2009) حافة قصيَّة من الانفجار في شكل بوح ذاتي يتولاه راويها بضمير المتكلم، والمروي فيها هي عبوديته للسَّيِّد الذي يملك الثروة والنفوذ، ويستحيل إلى مجاز القوة التي تتمثل في كل سلطة. ومجازية السلطة تلك هي نفسها كناية الفساد الذي يتبادل مع الكتمان علاقة اللزوم، وعلينا أن نضع أيدينا على أفواهنا أمام بوح الراوي لما يحتويه من فظاعة، وما يكشفه من الوحشية والقهر وانعدام الضمير.

ـ 3 ـ

والبوح والكشف اللذان يجسدهما راو ذاتي، أي يروي بضمير المتكلم، خاصيةٌ مشتركة بين معظم روايات عبده خال. وهذا يعني التمثيل بعلاقة بين الراوي وما يروي تندرج في نوع الشهادة أو الاعتراف أو التعبير، وهي درجة عالية في تجسيد الصدقية والإيهام بالإقناع، ومستوى وعيٍ يتداعى إلى دلالة التطهر بالمعنى السيكولوجي حيث العلاج بالبوح والقص والكلام عن الذات، وبالمعنى الديني حيث الاعتراف والشهادة طلباً للغفران وإعلاناً للحق الذي يستحيل الساكت

عنه إلى «شيطان أخرس». والمسألة تتصل من وجه آخر بفعل الكتابة والتجسد الفكري، إنها تمثيل لعلاقة الكاتب الباحث والمفكِّر بمختبره الفكري الذي يخلق فيه أفكاره وفلسفته ويعاني حيرتها وجدلها وأسئلتها القلقة.

ولذلك يتضاءل دور البطولة بالمعنى التقليدي، فليس في معظم روايات عبده خال، شخصية محورية متميزة في علاقتها بالشخصيات الأخرى، وغالباً ما تتمثل الشخصية المحورية لديه في الأنا الساردة التي تسرد الأحداث وتكون موضوعها. وهذا ملمح حديث في رواياته، يترافق مع غياب بعض الحبكة أحياناً بانتفاء السببية، وتضمنها أحياناً لأفعال عجائبية مثل العودة من الموت وانعدام ظل المريض في رواية «الطين» وهروب جليلة من قبرها، في «فسوق»... إلخ. ويضاف إلى ذلك اعتماد مواد سردية جديدة مثل المدونات والمذكرات والرسائل والردود والأغاني والصور والرسومات ومحاضر التحقيق التي تم تثبيتها في ملف القضية. واستخدامها من جهة أخرى لتوضيح طبقات السرد وفواصل الفصول والوحدات، وأحياناً تأتي هذه الفواصل في شكل مقولات تجريدية وحِكَمِية لشخصيات الرواية.

أما بلاغة عبده خال اللغوية فطاقة خلاقة للصور والصيغ التي تولِّد معاني ذات رؤيا وكشف وإدهاش من طراز فريد. وهي طاقة يجد فيها بعض قرائه أحياناً نبرة استعراض تفضي إلى المجانية والحشو والإسهاب، وقد يبدو حجم رواياته الكبير دوماً باباً لاستدلالهم على ذلك.

التعريف والتنكير:
من القرية البائسة إلى المدينة الملتبسة بها

ـ 1 ـ

كان المكان في أول روايات عبده خال «الموت يمر من هنا» (1996) غير معيَّن جغرافياً. فقرية السوداء التي خلَقَتْها الرواية وصاغت فضاءها الاجتماعي والطبيعي لا تحيل على مكان محدد على الخارطة، وهذا نوع من الترامي إلى تجريد المكان أو تعويم دلالته. لكنه بالطبع ليس مطلقاً، فالدلالات الثقافية الاجتماعية للشخصيات وأفعالها لا بد أن تُقَيِّد هذا الإطلاق وتحد منه، فلا نتوقع تلك القرية في أمريكا الجنوبية، أو في أوروبا... مثلاً. إنها قرية عربية، وفي جغرافيا ثقافية واجتماعية عربية.

وليس هذا أمراً جديداً في المألوف الإبداعي، فخَلْق الأمكنة والأزمنة كخلق الشخوص والأفعال وتسميتها هي ممارسة أدبية، نجدها في السرد وفي الشعر. وهي ممارسة خيالية لكنها لا تستقل عن الواقع ولا تقطع معه قطعاً مبرماً، فمادة الخيال لا تأتي من العدم وإنما

تؤلفها الخبرة والتجربة. وكم تُذَكِّرُنا قرية السوداء لدى عبده خال، بقرية «ماكوندو» في رائعة جبرابيل ماركيز «مئة عام من العزلة» (1967) فهنا وهناك قرية مجبولة من الخيال، وهي قرية تعيش عزلة جغرافية وثقافية، والعنف والجهل والخرافة والاستبداد أجزاء من تكوينها.

وأعتقد أن المعنى الذي تصنعه رواية عبده خال هذه من خلال العزلة والانغلاق اللذين يعيشهما الناس في فضائها، لا ينفصم عن المعاني التي تدلِّل عليها أفعالهم والصفات التي تشخّصهم. وهي معان تصنع متلازمة الظلام الأبدي الذي تترابط فيه وحشية القمع مع أخلاقيات الجهل، وسلوك الخنوع مع وقائع الفقر، وعقلية الخرافة مع شهوة الاستبداد، ويكف الزمن عن التقدم لأن الكينونة البشرية في دائرة صراع أبدي مع ذاتها، ومن ثم تصبح الحياة رخيصة. ولذلك رأينا أمنية الموت العزيزة! على لسان أحد أبطالها، وهو درويش، حين قال: «إن الموت هو الجَنَّة التي نهرب إليها من بطش تلك الوجوه الممسكة برقابنا وكأننا أنعام سائبة...» [50].

ـ 2 ـ

لكن المكان منذ روايته الثانية «مدن تأكل العشب» (1998) يأخذ صيغة تعيين جغرافي وتعريف بالعَلَمِيَّة، ولا نلبث في مستهل الرواية أن نعرف مكان الراوي، الذي يروي عن نفسه ـ كما هي صفة الراوي في

---

(50) عبده خال، الموت يمر من هنا، ألمانيا: دار الجمل، 2004، ص500.

روايات عبده خال ـ فإذا هو في صندقة في سفح «جبل أبو مخروق» الشهير في الرياض وهو يروي سيرته منذ خرج وهو صغير من قريته البائسة في جازان مع جدته في قافلة متجهة إلى مكة للحج. والدافع إلى ذلك هو الحصول على المال الذي كان مهمة ذكورية تُفَسِّر قذفه من قبل جدته وقريته بعبارة: «كن رجلاً»![51].

وتموت الجَدَّة في الطريق ويتيه يحيى الغريب في غربة موجعة سنين طويلة، ويعمل أجيراً في جدة. وهنا تبرز المدينة التي تأخذ صفة هجائية في الرواية، فهي «تُعَلِّم القذارة»[52] كما قال له مرة طاهر الوصابي، الرجل الذي حماه واستعبده. ويتفاقم اغترابه وهو يبحث عن خالته بين وقت وآخر كمن يبحث عن إبرة في كومة قش، فتزداد المدينة سطوة وتوحشاً، وكان عمله في مقهى نافذة مشرعة عليها من خلال مكان مفصلي فيها حيث محطة القدوم إليها والمغادرة لها، وحيث ألوان البشر وأشكال السحق والكدح المختلفة.

وهكذا غدا تعيين المكان موضوعاً لرواية تيه واغتراب إنساني بأكثر صور الاغتراب والتيه مرارة وألماً. وهنا المفارقة! فالتعيين للمكان ومعرفِيَّته الاسمية على لسان الشخصية التي تسرد من جهة وتقع موضوعاً للسرد من جهة أخرى، مدار مفترَض للاهتداء لا التيه، والألفة لا الغربة، والأمان لا الخوف... وهذا يعني أن المكان هنا

(51) عبده خال، مدن تأكل العشب بيروت: دار الساقي، ط2، 2008، ص16.

(52) المصدر السابق، ص140.

يحمل من خلال السرد معنى مضاداً للتعيين والتعريف والألفة، إنه المدينة أمام القروي، والوحشية مقابل الحس الإنساني، والغموض أمام عيني الطفل. والمعنى النقدي له من وجهة السرد يردُّه على عالم قديم بلا نظام أو قيم اجتماعية سوى القوة، وعلى عالم حديث يأكل الإنسان.

ومن غير شك أصبحت تسمية المكان السعودي في الرواية السعودية وتعيينه دلالة إحالة على وعيها النقدي الذي هو مبرر السرد، وهو وعي يميل إلى التجزيء لا الإجمال، ومن التجزيء بروز اسم المكان وانتماء المعنى السردي ومادته الحكائية إليه. وكنت قد أشرت في الفصل المعنون بـ«ثورة الرواية في مجتمع ساكن» في هذا الكتاب، وتحت عنوان «المكان المحلِّي» إلى مسافة زمنية غير قصيرة من عمر الرواية السعودية تخلو فيها الأعمال الروائية تقريباً من التسمية لمكان سعودي والحكاية عنه. ويمكن أن نضيف لدلالة المكان بخصوص هذه الرواية تحديداً التأشير على المعنى الوطني، وهو معنى تحتشد الرواية له بنقمتها على الشعارات الإيديولوجية ذات المغزى المتخطي لحقيقة الوطن بمعناه القطري.

وأتصور أن حضور المدينة في «مدن العشب» هو قرين حضور السَّفَر، وطُرُقه المعبَّأة بالأمل والتيه لقروي بائس، ولهذا هيمنت القرية بوصفها فضاءً مكانياً وثقافياً على مادة السرد. وهي مادة مغرية قرائياً بغرابتها التي تثير الفضول، وببؤسها الذي يتاخم التلاشي. والغربة

والبؤس معاً هما لفافة الحنين الذائب بين الفتى وأمه وإخوته بحيث أصبحت القرية مادة استذكار من جهة ومعيشة من جهة أخرى. ولن ينسى القارئ تلك القرية الجازانية التي يؤكِّدها في وعيه حس العِزَّة المتوقدة في كلمات الأب التي تتكرر على لسان ابنه: «الأجير يظل خادماً طول حياته»[53] في سياق يستعيد طقس الختان، ومرعى الغنم، والأكلات الشعبية... وأشياء كثيرة تضع القروي في دائرة ملتبسة بين أقصى حدود العنف وأقصى حدود الرقة!

لكن عبده خال يغادر هذه القرية في الروايات التالية، فتغدو مدينة جدة، فضاءً لسرده. وهو فضاء لم يقطع تماماً مع القرية، لأنه دوماً مؤثَّث بها في الأحياء الشعبية والهامشية التي ترويها على وجه الخصوص: «الأيام لا تخبئ أحداً» (2000) و«فسوق» (2005) و«ترمي بشرر» (2009). فهنا لا ينتسب فضاء الحكي إلى المدينة بدلالتها على الحداثة، مثلما لا ينتسب إلى القرية بدلالتها البدائية، إنه حكيٌ ملتبس نشهد فيه فتوات الحارة التي تذكرنا في «الأيام لا تخبئ أحداً» بحرافيش نجيب محفوظ، وهم الوجه القروي المسجون في المدينة، ونميمة القرى وتشبثها بسيرة أفرادها في «فسوق» والعدوانية القذرة وذات الوجه الانتهازي في وعي بقاموس طويل من معاني الشرف والنزاهة في حفرة جهنم التي «ترمي بشرر».

---

(53) المصدر نفسه، ص112. George Lukacs, *The Theory of the Novel*

الرواية والحداثة: العنوان الإبداعي

وُلِد عبده خال إبداعياً في ملحق «أصداء الكلمة» الشهير، الذي كانت تصدره صحيفة «عكاظ»، وذلك منذ عام 1982م وهو العام الذي التحق فيه بالصحيفة للعمل في القسم الثقافي. وقد قاد هذا الملحق حركة الحداثة الأدبية في المملكة طوال الثمانينيات، بما أحدثته من تجديد أدبي في الرؤية والمفاهيم والأدوات، وما استثارته من ردود فعل التيار التقليدي. وكان عبده خال محرراً فاعلاً في الملحق الذي أخذ يتسع ويحتشد بأسماء شعرية وسردية ونقدية عديدة.

وبالطبع تشرَّب عبده خال المفاهيم الأدبية الحديثة، وارتوى من معين يفيض بمعان نقدية عميقة تجاه الجمود والتقليد والانغلاق الثقافي، وينبض بحماس تجاه المعاني الإنسانية التي تضيق بكل ما يحد من القدرة على الوجود والفاعلية. وزاد عنف المواجهة وشراستها من تمحيص معاني الحداثة والإمعان في صقل رؤيتها الإبداعية وأدواتها، عن طريق الانفتاح على المنجز الإبداعي والتيارات الثقافية الأدبية في الخارج، وذلك بالقدر نفسه الذي أصبحت حُمَّى التنافس مع الجيل أو الأجيال السابقة، فضلاً عن التنافس بين أبناء جيل الحداثة أنفسهم،

مناخ «قلق التأثير» المعتاد إبداعياً كما أسماه هارولد بلوم، لكن برغبة اختلاف أكثر سطوعاً وتحريضاً.

وقد كان عبده خال من أكثر الروائيين السعوديين اجتراحاً للحداثة في رواياته، سواء من حيث هي موقف وعقلية منحازان إلى حرية الإنسان وفاعليته، وإلى وعي المسافة التي تفصل عن المدنية الحديثة التي أعادت ـ عربياً ـ إلى هموم المثقفين أسئلة التنوير الذي يحيل المشكل الواقعي إلى مدار العقل والثقافة، أم من حيث هي رؤية تَجَدُّد مستمر للكتابة والإبداع، تنم عن حسابات للزمن والحقيقة والكينونة مفارقة للثبات والتقليد والإطلاق والكلية. وكان السرد عنده مجلى اكتناز بالحوار الذي يأخذ وجهة بحث واكتشاف بقدر ما يأخذ وجهة نقدية اعتراضية، وليس هناك حوار، كما قال باختين، مع اليقين.

ـ 1 ـ

هكذا نواجه مظاهر عديدة لحداثة الرواية عند عبده خال، وأولها عناوين رواياته. فعنوان كل رواية من روايات عبده خال ينبع من الرواية بوصفها كلاً، لكنه يقوم على التجريد لنص الرواية، وهو تجريد يأخذ صيغة شعرية تصنع دلالة تخييلية كثيفة وإيحائية بما يوسِّع مدلولها. ولا تنفصل تلك الصيغة عن الرواية أو تُلْصَق عليها مجاناً وفي الوقت نفسه لا تتصف بالدلالة المباشرة على الرواية، وإنما بدلالة ضمنية لها أو بدلالة معنى المعنى فيها، بمصطلح الجرجاني. وبذلك نخرج عن الطريقة التي اعتدناها في العَنْونة التي لا تؤلف نصاً، وإنما تُعَنْوِن

بثيمة أو علم شخصي أو مكاني وبما يتفرع عن ذلك من أسماء الأشياء والأحداث والألقاب والأوصاف، أو تتجه وجهة رومانسية من خلال العلاقات بين مفردات ذات حمولة عاطفية معينة. وبذلك جاوز عبده خال بعناوين رواياته العناوين الكلاسيكية والرومانسية والتاريخية والواقعية.

وأعتقد أن ذلك منعطف واضح في الرواية السعودية، قياساً على جَرْدة العناوين التي تمدنا بها في فترات تطورها المختلفة. فقد هيمنت أسماء الشخصيات والأماكن والأحداث والثيمات، كما هيمنت الصيغ الرومانسية التي لا تنفك عن تداول مفردات من قبيل: الدموع، والحرمان، والحب... إلخ وما يتصل بذلك من دلالات جسدية ووجدانية مخصوصة. وكان هدف الإغراء والدعاية والترويج التجاري في العقد الأخير الذي يزامن صدور معظم روايات خال بارزاً في عدد غير قليل منها، وذلك بالترهين من موقعها الجيوسياسي والثقافي لعناوين تحيل على الإرهاب وما يتصل به من جماعات وفئات وأشخاص وأماكن، وعلى معاني الكشف والهتك للمستور ذي المحافظة والتقليدية والتشدد تجاه المرأة تحديداً.

ـ 2 ـ

إن عناوين روايات عبده خال تنقسم بوضوح إلى صيغتين لغويتين، الأولى تتألف من جملة في ثلاثة دوال تحمل إسناداً مجازياً، هو ما تسميه البلاغة القديمة المجاز العقلي أو المجاز الحكمي، لأن

مجازيته ليست من دلالة الكلمة وإنما من الحكم الجاري عليها أو المسند لها. وهو حكم مجازي لأنه يخرج عن دلالة الإسناد المعتادة التي يُسْنَد فيها الفعل إلى ما هو له في الظاهر، إلى الإسناد إلى غير ما هو له بقرينة الاستحالة العقلية في أن يقوم الفاعل بهذا الفعل. وهو بلغة علم الأسلوب الحديث انزياح عما هو معتاد ومألوف، والانزياح فيصل بين الكلام الفني وغير الفني، لأنه وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي كما قال جون كوهين.

وتتشارك في التمثيل على هذه الصيغة، عناوين روايات: «الموت يمر من هنا» و«مدن تأكل العشب» و«الأيام لا تخبئ أحداً» و«ترمي بشرر». وهي صيغة تُنْتِج كثافة دلالية في تلك العناوين وإيحاءً، وتصلها بمحتوى الرواية بعلاقة غير مباشرة. إنها تجريد الرواية الذي يلخِّص دلالتها من وجهة تأويلية، ولا ينفك عن إنتاج المعنى تجاهها بسبب ما يمتلكه من تخييل وإيهام واتساع للدلالة. والفعل المضارع الذي تتشارك صيغة العناوين الأربعة البناء عليه يصنع لها دلالة الحضور والراهنية وعدم الانقضاء، وهي دلالة تتشارك معناها وتتبادل التأكيد عليه مع الإشارة الظاهرة أو المضمرة إلى الزمان أو المكان.

2 ـ 1

ولو استبدلنا بعنوان «الموت يمر من هنا» قريةَ السوداء، وهي مكان ومادة السرد في الرواية، أو «السوادي» وهو حاكمها المتجبِّر،

أو ثيمة السلطة المتعسفة التي تشتغل الرواية عليها، وذلك ما يوافق الطريقة التقليدية في عَنْوَنَة الروايات، لفقدنا شعرية هذا العنوان ودلالته الإنتاجية للمعنى التي تضيف إلى الرواية تخييلاً من خلال إسناد فعل المرور إلى الموت، وهذا تشخيص لما لم نره، ولن نتوقعه، واسم الإشارة (هنا) الذي يتبادل مع الفعل المضارع دلالة حضور وراهنية، بحيث يغدو العنوان وكأنه صرخة حية من داخل القرية تتصل بموقع الراوي المتكلم في داخل الرواية وتضاعف وظيفة شهادته وسيريته. وهي دلالة تحيل العنوان إلى فعل خطابي تستقل عنه الرواية وتتضمنه، وتنفصل عنه بقدر ما تتصل به على المستوى البنائي الشعري، وعلى مستوى المضمون.

هذا العنوان، في تحاشيه التقرير والنثرية، يشتغل من خلال بنية درامية لصيغة جملته التي تنتقي وتؤلف بين متقابلين هما الموت والحياة، بدلالتهما النفسية والوجودية وليس اللفظية. فالموت دلالة مقابلة للمرور بوصفه متعلِّقاً للمكان الذي تشير إليه «هنا»، وهي دلالة تحمل ما يتداعى إليه الموت من فناء وعدم وخراب ومن هلاك وسقوط وجمود وحَبْس وانقضاء ونهاية ويأس. في مقابل دلالة الحركة على الحياة التي تتداعى إلى الوجود والفعل والاستمرارية والبناء والشعور والتنوع والأمل والحُلم واللذة والصحة، وتبدو فعلاً نضالياً ضد الموت. وبذلك يتولَّد الصراع بينهما وهو صراع تصنعه عبارة العنوان

بما يعبِّر عن شعور الجزع والفجيعة والاستغاثة، لكن في موضوعية تجاوز التعبير الذاتي من خلال تشخيصه درامياً.

2 ـ 2

وبالمنطق الشعري نفسه ينبني عنوان رواية «مدن تأكل العشب». فليس هناك جامع بين المدن والعشب، ولذلك تستدعي الذاكرة فائض المعنى فيهما الذي يوحي بالإسمنت والآلية والضخامة والجفاف والفردية في دلالة المُدن، في مقابل الريفية والعضوية والري والقِلة في العشب، وتأتي المدن فاعلاً لفعل الأكل الذي يقع على العشب.

وهكذا تنتقي صيغة العنوان وتؤلِّف دلالة درامية من خلال الاختلاف والتقابل بين المدن والعشب، وهو تقابل بين الطرفين من خلال رصيدهما النفسي والوجودي، وليس تقابلاً لفظياً على أساس من الطباق أو التضاد المألوف في البلاغة التقليدية. وإذا كان التقابل على هذا المنوال يصنع الحوار والصراع والحركة، فإن فعل الأكل (الذي يتداعى إلى الافتراس والاغتصاب والعدوان وأفعال الانتهاك والتسلط والظلم) يشخِّص العلاقة بين الطرفين المتقابلين، ويَنْتُج عن ذلك دلالة موضوعية تنفصل بالعبارة عن الذات وتؤكد على حضور الفكري بقدر حضور الوجداني. وتبدو هذه الصورة في جملة العنوان في علاقة ضمنية مع الرواية وبطلها القروي المنذور للتيه والضياع في المدن بحثاً عن المال أي عن العشب بتصور ما.

2 ـ 3

وفي جملة «الأيام لا تخبئ أحداً» عنوان الرواية الثالثة، يضيف عبده خال تأكيداً جديداً على وظيفة العنوان الدلالية لديه، فلم يعنونها باسم «أبو حية» أو باسم «أبو مريم» أو باسم الحي وهو «الهندامية» أو بما يشير إلى السجن الذي يقبعان فيه ـ مثلاً ـ وإنما عَنْوَنَها بتلك العبارة التي تتضمنها دلالة الرواية تَضَمُّناً، وبذلك تتأسس العلاقة بين الرواية وعنوانها بما يجاوز العنوان المباشر والتقريري إلى عنوان شعري وأدبي يتبادل دلالة إنتاجية مع الرواية.

هذه الدلالة في ضديتها للتعتيم والتخبئة والسرية هي فعل الرواية الذي يكتسب أهمية في سياقها تحديداً من غموض الأحداث التي تبدأ باختفاء الفتاة ومن تضارب الأقوال وكثرتها وتعدد الرواة. والأيام هنا هي فاعل الفضح والتعرية الذي يغدو فاعلاً مجازياً عن الرواية وعن السرد إجمالاً لأنه يمتلك الزمن ويمنحنا فرصة أن نبصر الأيام من خلاله، وذلك يجعل العنوان مجلى دلالة درامية ناتجة عن وضع الأيام في مقابل فعل التخبئة الذي يتصل دوماً بالخديعة والجُرْم والخوف أو بالجهل!

2 ـ 4

ويضيف عنوان «ترمي بشرر..» اتساعاً في طاقته التمثيلية المجازية بتضمين من آية في القرآن الكريم تصف جهنم التي ينصرف مجازها في الرواية، إلى حارة الفقر والسُّخْرَة موطن بطل الرواية.

ـ 3 ـ

أما الصيغة الأخرى في عناوين روايات عبده خال، فتقوم على مفردة اسمية، وتمثل عليها روايات: «الطين» و«نباح» و«فسوق». وبالطبع فإن الكلمة خارج التركيب لا تدل وإنما تدل العلاقة التي تربطها بغيرها، وهي علاقة مضمرة مع الرواية بحيث تغدو تلك المفردات في موضع التجريد للرواية والتلخيص لها، وبالطريقة التخييلية التي تعتمد المجاز، ولا تدل بشكل مباشر.

فليس في الرواية المعنونة بالطين، ذكر للطين، ولكن بحثها الفلسفي والسيكولوجي في الإنسان، مناسب لاقتراح تأويل ومعنى لها وهو اسم الإنسان ووصفه الذي يعيده إلى أصله. وفي «نباح» الذي يحيلنا على الكلاب، ما يضخم الإحساس بالنجاسة والقذارة والفساد بالمعنى الاجتماعي الثقافي بعد أن انتهى بحث الراوي عن حبيبته، في ظروف الحرب، وكان خديناً لكوادر جهادية وقومية، إلى مأساة انحطاط الحبيبة وبيعها اللذة للعابرين!. وهو المعنى التعميمي نفسه الذي تصدق عليه دلالة «فسوق» حيث تنضح الرواية بخطيئة الولغ في أعراض الناس الناتجة عن دعوى الحفاظ عليها.

العنوان ودلالات الغياب

ـ 1 ـ

إن غياب أسماء الشخصيات في عناوين الروايات هو دلالة على تلاشي البطولة بالمعنى الشخصي والفردي، وهي بطولة موصولة بالإيمان الشعبي والخرافي بالمنقذ والقائد والزعيم. ولهذا فإن غيابها هو ناتج انكسارها وتضاؤل القناعة بها. فالزعيم والحاكم على قرية السوداء في رواية عبده خال الأولى هو العقبة الكأداء بين القرية وبين الحياة، إنه عذابها الذي رأت به: «الموت يمر من هنا»، وهذا يعني أنه نفي لمعنى البطولة وضد لها، لأن البطولة كما درجت عليها الأحلام والروايات حياة الفرد لغيره، لا حياة الكل له ومن أجله.

وقد اتخذ عبده خال من الزعيم بهذا المعنى الفردي الذي يخايل الأسطورة، ويلهب حماس البسطاء والمتواكلين على الفعل خارج ذواتهم وإرادتهم، في روايته الثانية «مدن تأكل العشب» موضوع نقمة الراوي، ومحفز جزء أساسي من أحداث غربته وعذابات أهله، يتصل بآثار حرب الثورة اليمنية وتَدَخُّل جمال عبد الناصر. والراوي يستفتح الرواية باستهلال يُحَمِّل فيه جَدَّته وجمال مسؤولية ضياعه، ويأخذ هذا

الاستهلال موقع الموقف الختامي للأحداث ولكنه الموقف الابتدائي للرواية. وفيه نرى إشارات عديدة لحماس الراوي البائس تجاه جمال والانفعال بخطاباته، وقد استحال إلى مَقْت وكراهية وحقد صارخ في لحظة الهزيمة العربية وإعلان جمال الاستقالة.

والموقف نفسه من الزعيم نجده في «نباح» فأحداث الرواية تبدأ من غزو صدام للكويت واحتلالها، وهي الحادثة التي تتسبب في رحيل «وفاء» حبيبة الراوي اليمنية من جدة إلى اليمن ضمن رحيل اليمنيين الذين استمرت حياتهم في المملكة زمناً طويلاً ووُلِد بعضهم فيها كما هو حال وفاء. ويرحل الراوي إلى اليمن في سبيل البحث عنها، وتكون النهاية، بعد بحث مضن، فاجعة له في اكتشاف مصير حبيبته التي انتهكتها الرغبات الآثمة، وهي فجيعة تحيل على جريمة الزعيم، التي هي جريمة الإيمان به، وتستحيل على طول الرواية إلى مساحة لتولُّد أحداث وأصناف من الشخصيات البائسة أو الإيديولوجية المفتقدة للواقعية والمنطق.

وقد كانت حادثة الغزو وما صحبها وأعقبها من اختلاف، وما انتهت إليه من تدمير، إجهازاً على باقي الأوهام في البطولة الفردية، تلك البطولة التي تغنت بها السير الشعبية والملاحم والمدائح والأناشيد، وبقيت في العالم العربي موصولة بالحنين إلى عصر الملاحم والفروسية الذي أصبح مثيراً للسخرية والتندر في العالم الحديث منذ رائعة سرفانتيس الروائية دون كيشوت (1605). ولهذا

كانت نشأة الرواية وجوهرها بوصفها جنساً أدبياً حديثاً في النفي للبطولة الفردية والضدية لها، وعصرنا كما لاحظ لوكاتش لم يعد عصر البطولة المثالية، لأنه غادر الوحدة والتجانس والكلية التلقائية التي نجدها في الملحمة[54].

ـ 2 ـ

ولقد كان أبطال عبده خال في رواياته تصديقاً لهذا المعنى النافي للبطولة الفردية، فهم دوماً باحثون، وبحثهم يسلمهم للتيه والحيرة. والحقيقة التي يسلمنا إليها البحث بهذا المعنى أنه لا أهداف محددة بشكل مباشر، إنه بحث ملتبس بين البحث عن هدف والبحث من أجله، ومن ثم فليس هناك طرق محددة مباشرة تقود إلى الأهداف. وهذا يعني أننا أمام شخصيات تعي أكثر ما تعي أنها مأزومة وأنها بلا مفاتيح لأزمتها، وهي هكذا تُشَخِّص قصورها وضعفها وعذاباتها وهزائمها أو جرائمها بقدر ما تشخص حيرتها وضياعها وجهلها، وإن كانوا في كل ذلك فرديين بالمعنى الذي يقف الإنسان أمام قدره ومسؤوليته.

إن يحيى الغريب في مدن تأكل العشب علامة استفهام تتحرك وترحل وتتيه مادياً ومعنوياً. وبحثه المقترن بتيهه وغربته، وعلى الرغم من لوعته على أمه وقريته، يَنْتقِص عمقه الشخصي وصلابته؛ فلسنا أمام

(54) George Lukacs, *The Theory of the Novel*, p 29.

بطل تقليدي متبلور تماماً بدلائل قوته ووضوح يقينه، والمؤكَّد دوماً أن البحث لا يقوم مع اليقين وتلاشي دواعي الافتراض والسؤال.

هذا البحث يغدو محور رواية «الأيام لا تخبئ أحـداً»، لكن بصيغة تشبه التحقيق وذلك بجمع الأقوال والمرويات وعرضها مذيَّلة بمصدرها، والمصادر مختلفة ومتنوعة، تحيل على ما سجَّله الراوي أو ما جمعه أو ما قيل له أو ما سأله، أو على الحكايات التي وردت على ألسنة أهل الحي، أو جُمِعَت من العمدة وغيره، أو على حكايات من دون إسناد... إلخ ومعنى ذلك التأكيد على طريقة الوصول إلى المحكي وتصنيفه تبعاً لموضوعه أو مصدره، وبذلك نفتقد الشخصية المحورية التي تجسد بطولة روائية تقليدية.

والبحث نفسه هو مادة رواية «الطين»، لكنه يأخذ هنا وجهة أكاديمية، ولذلك يبحث استشاري الطب النفسي، بشأن ما عجز عن تفسيره من أعراض مريضه العجائبية، في مظان معرفية متنوعة، ويراسل عدداً من الأكاديميين والمثقفين وعلماء الدين، بحيث استحالت دعاوى المريض إلى أسئلة معرفية وفلسفية ذات أبعاد إشكالية، ولم يعد الحضور للدكتور أو لمريضه أكثر من حضور المعلومات والتقارير ونصوص الرسائل.

وهو المعنى الذي لا بد أن نصل إليه في رواية «فسوق»؛ فالفتاة جليلة التي هربت من قبرها بعد دفنها، لا تحضر في الرواية ولا تنطق من أول الرواية إلى آخرها (وهي حدث الرواية الأساس) وإنما ينطق أهلها

وأهل حيها وهيئة الأمر بالمعروف وملفات التحقيق في الشرطة... إلخ وتستحيل الرواية إلى فعل البحث بمعناه البوليسي والاجتماعي.

ـ 3 ـ

ومثلما غابت أسماء الشخصيات في عناوين الروايات، غابت أسماء الأماكن التي كانت مع الأحداث التاريخية المعروفة علامة على واقعية الرواية واتصالها بما يؤكد الإيهام بصدقيتها. وقد كانت أسماء الأماكن أحد أشكال العنونة في الرواية العربية، سواء بالأسماء العَلَمِيَّة المعرِّفة صراحة لتلك الأماكن أو بالألقاب والأوصاف التي يخصُّها بها المؤلِّف أو يضيفها إلى الاسم المعروف. وطبيعي أن يكون للمكان دهشة ما للتسمية به تخرجه عن سياق التقرير والبرود. والأمر نفسه في أسماء الأشخاص بوصفها شكلاً لعَنْوَنَة الروايات، فالأسماء التي تعنون الروايات ذات طبيعة استثنائية مضادة للجدِّيَّة أو للأخلاق المثالية أو للعقل وأحياناً للذكورة من خلال العنونة باسم امرأة. وكل هذه المواصفات في العناوين المكانية والشخصية متطلب الرواية من حيث هي نوع أدبي حديث.

وغياب أسماء الأماكن في عناوين روايات عبده خال جزء من دلالتها على المجاوزة للواقعية التقليدية، وللكلاسيكية والرومانسية. وهي دلالة متصلة بغياب أسماء الأشخاص، فتكريس الأماكن لا يختلف عن تكريس الأفراد في النتيجة، إنه يفقر العنوان ولا يثريه،

ويقيده ولا يطلقه، وقد تلاشت البطولة التقليدية من حيث هي فردية خارقة ومنتصرة، وتلاشى المكان التقليدي الذي تتصل به الشخصيات بما يمنحها الاطمئنان والألفة. ولذلك كانت المجاوزة لأسماء الأماكن والأشخاص بالاستبدال بها عناوين إبداعية تقترح تأويلاً وتنشر طاقة دلالية بمجازيتها ورمزيتها وإيحاءاتها. وهي عناوين إخبارية ووصفية معبأة بسلبية دلالية من وجهة نظر محدَّدَة بحيث تقوم في موضع الإشكال الإنساني الاجتماعي والوجودي، وتناسب وظيفة البحث التي كانت الفعل الجوهري في روايات عبده خال.

فواصل الوحدات الروائية

كانت عناوين روايات عبده خال دالة من حيث هي انزياح عن طريقة العنونة ونظامها في الرواية العربية والسعودية، ومن حيث ما تنشئه من علاقة مع متنها، وهذه الدلالة في الحالين معاً تلتقي مع العناوين الفرعية أو الداخلية لرواياته، أي مع مساحة البياض التي تفصل اتصال الكتابة. وقد قدَّم محمد القويفلي في بحثه عن «البياض السردي: الأعراف ودلالات العدول»[55] رصداً واسعاً لأشكال الفصل بين الوحدات السردية في الرواية العربية، كانت نتيجته ثلاثة أشكال هي: التسمية والعَنْوَنَة والترقيم، بالإضافة إلى أشكال العدول عنها في رواية الستينيات وما بعدها التي انتسبت إلى حساسية مختلفة وصيغ جديدة، فكان إلغاء البياض، أو التعامل مع الأرقام وتسمية الوحدات بتوظيف جديد.

وعندما نطالع، في ضوء ذلك، روايات عبده خال، نجد معظمها تختلف في أشكال البياض تلك عن الرواية العربية، وعن الرواية السعودية التي لم تدخل في رصد القويفلي، كما تختلف تلك الأشكال

---

(55) مجلة جامعة الملك سعود، \الآداب، م15 ، 2003، ص317 ـ 353.

بين روايات عبده خال نفسها. وهذا الاختلاف مؤشّر على النزوع إلى امتلاك الحرية والخروج من دائرة النمط، بما يصنع توتراً ويولد إيحاءً أو إحساساً من خلال دلالة الخصوص التي يصنعها دوماً الانزياح بمفارقة المألوف والكف عن الانخراط في عادته. ولا ننسى هنا أن الحرية رغبة أساس في مجمل أشكال التمثيل للعامل الذات في روايات عبده خال. ويضاف إلى ذلك أن مساحة البياض في روايات عبده خال دالة على تبادل إنتاجي للدلالة بين البياض وعالم كل رواية على حدة وعنوانها.

ـ 1 ـ

في «الموت يمر من هنا» يفصل عبده خال بين الفصول بخطابات من أقوال بعض الشخصيات أو أهل القرية أو سجناء القلعة أو من الأغاني الشعبية، مطبوعةً بالغامق، ومحصورة بعلامتي تنصيص، وتحتها على الجانب الأيسر اسم من قالها. وهي هكذا تمثل صيغة خطاب منقول لكن بشكل يقترب بها من الخطاب المعروض الذي يتوارى فيه خطاب الرواي من وجهة نظر محددة، لتأكيد حضور الأصوات مستقلة. وتجتمع في هذه الملفوظات أقوال فردية وأقوال جماعية أي منسوبة إلى جماعة، ويتكرر القائل في معظمها، والأكثر تكراراً العجوز نوار التي يرد لها خمسة خطابات، ويليها كل من درويش وعبد الله الشاقي بأربعة لكل منهما، وأهالي القرية ثلاثة، ومثلها لكل من سجناء القلعة وموتان، وخطابان لشبرين، وخطاب من أغنية شعبية، وخطاب للسوادي.

وتبدو هذه الخطابات بمنزلة عناوين، وهي عناوين على طريقة العَنْوَنَة للأخبار أو التقارير والتحقيقات في الصحافة. فعادةً ما تُقتَطَف أقوال بعض الشخصيات الواردة في الخبر أو التقرير أو التحقيق لتكون عناوين متعددة للمادة الصحفية، بحيث تُرْسَم ببنط مختلف، في جوانب المادة وفي ثناياها. وفي الإذاعة والتلفزيون نواجه التقنية نفسها لكن بإيراد الصوت والصورة، فيأتي مقطع مسجل ـ مثلاً ـ لخطاب مسؤول، أو صراخ ضحية، أو مشهد لقصف، أو ضحك أو بكاء... إلخ قبل سرد الموضوع أو في ثناياه.

ويمكن أن نقرأ في هذه المقتطفات أو المقاطع الوظائف الرئيسية نفسها التي حددها جيرار جينيت للعنوان وهي: الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين، وذلك بما يستثمر مهنية الصحافة في دلالاتها على هذه الوظائف التي تجذب لها القراء، وفي تحلِّيها بالحياد والموضوعية والتوثيق وتحاشي وجهة النظر الواحدة من خلال التنويع والتعدد والتقاط أصوات وألوان مختلفة.

وحين نتأمل في دلالة هذه الخطابات، سنلحظ دلالتها على صاحبها من حيث وظيفته السردية في الرواية وما يتصف به، وسنلحظ دلالتها على البؤرة السردية التي يصنعها خطاب الرواية بمجموع فصولها وعنوانها. فهي جميعاً تحدِّثنا عن الموت بأشكال مباشرة وغير مباشرة، ولكنها تختلف في موقفها وموقعها، فبإزاء الباكين والشاكين هناك المحرِّضون الذين تنبض في كلماتهم القوة والجَلَد ويبثون بها

روح المقاومة للظلم والسجن، وفي مقابل من يصف آلام الماضي والحاضر هناك من يحمل نبوءة المستقبل. هناك حديث عن الحزن المقيم وهناك حديث عن السعادة التي رحلت، هناك حديث كثيف عن الموت ولكنه بلا قيمة من دون دلالات الشعور بالحياة والأمل فيها.

إنها خطابات متعددة ومتصارعة أو متحاورة بقدر ما هي متحدة، حتى الموت نفسه الذي يمثل الحافة القصوى للمعاني التعيسة في جملة الرواية يصبح كما يحدثنا درويش أمنية، والأمنية دوماً للأشياء المضادة للتعاسة، وقد يصبح اسم ثور كبير في القلعة كما قال أهل القرية، هكذا أصبح مُجَسَّداً والأشياء المخيفة حين تدخل مثل هذه الدائرة من التجسيد والتشخيص تؤشر على إرادة امتلاكها وترويضها.

هكذا تخرج الفواصل بين وحدات السرد في «الموت يمر من هنا» إلى ما يصنع للرواية حيوية واتصالاً، وإلى ما يخيِّل للقارئ التقاء خطاب الرواية مع الصحافة في المدى الذي يمزج بين الفعلين الصحفي والروائي لتوليد حس جديد بالمقروء وفضاء مختلف للمعنى.

وهو فضاء البحث والمعرفة الذي تلتقي فيه الرواية، من حيث هي فعل يقصد إلى التخييل والتمثيل الفني، بالصحافة من زاوية التوثيق والتحقيق واستنطاق الشهود ورصد المشهد أو الوعي به من أكثر من وجه. فالمعرفة لا تكتمل من وجه واحد، والحقيقة دوماً نسبية بشرياً، ومن هنا لم تعد الموضوعية في أن تدعي الصدق والحياد بل أن ترينا إياه بشواهده ومشاهده المتعددة. وهذه مهنية صحفية لا قيمة

مطلقاً للفعل الصحفي بغيرها، ولكنها لا تخص الصحافة بمفردها، لأنها جوهر الوعي الحديث بالحقيقة والخطاب في مسافة اتصالهما وتقارنهما بالسلطة. وليست تجليات هذا الوعي في الأساليب الصحفية الحديثة سوى وجه من وجوه تجلياته التي نشهدها في البحث العلمي الأكاديمي، وفي البحث الجنائي البوليسي، وفي الأشكال البيروقراطية للتوثيق والجمع والأرشفة.

ـ 2 ـ

وإذا كانت مساحة البياض في «الموت يمر من هنا» بطابع العناوين الصحفية، فإنها في «الأيام لا تخبئ أحداً» تأخذ طابع جمع وتوثيق وترتيب. فكل وحدة سردية هي حديث متصل أو مجموع أو أوراق تم العثور عليها أو مُشَاهدة أو سماع... إلخ بما يشكِّل حلقات متصلة ومنفصلة من سيرة رَجُلَين شاركهما الراوي في السجن وفي الحي. ومهمة الراوي هي جمع هذه السيرة التي لن تكون صادقة وموضوعية من دون معرفة سيرة الراوي وأسباب علاقته بهما.

ولهذا فإن الفواصل بين الوحدات السردية في هذه الرواية تتألف من ثلاثة خطابات، أولها يذيِّل الوحدة التي انتهت وذلك بذكر مصدر مادتها ومعلوماتها وأحياناً بإضافة ما جرى عليها من صياغة أو نحوها، وأحياناً بإضافة وصف لسياق تلك المادة وظروفها أو سَنَدِها... إلخ وهذا التذييل مميَّز بالبنط الغامق وبموقعه على اليسار. والثاني مقدمة

قصيرة يمهد فيها الراوي للسرد الذي تحمله الوحدة التالية، والراوي نفسه محورها غالباً وأحياناً تتصدرها تأملات عقلية مناسبة لتوليد السرد ومراكمته. والثالث رقم الوحدة في سياق تتابع الوحدات. ونتبين في هذه الرواية أن الراوي هو من قام بالعَنْوَنَة والترتيب، وأنها فعل سردي منفصل عن المؤلف الضمني، وهي الدلالة التي تطابق عدم تخبئة الأيام أحداً التي يقولها عنوان الرواية.

ـ 3 ـ

أما في «الطين» فنواجه شكلاً من الفواصل يذكرنا بما رأيناه في «الموت يمر من هنا» من العَنْوَنَة بأقوال الشخصيات، لكنها هنا تأملات عقلية فلسفية بنكهة سيكولوجية وليست موقَّعَة باسم قائلها، لأنها جميعاً خطاب الراوي. ويضاف إلى ذلك عناوين تصنيفية شكلية، مثل: مقدمة، ملاحق، الرسائل، الردود... إلخ وعناوين زمنية لوحدات خمس تحكي عن أحداث خمسة أيام في قرية المريض. وهناك فواصل إضافية بالأسماء التي توقع في نهاية خطابها، أو بما سجله الدكتور حسين في نهاية كل قطعة مما جمعه من أقوال المريض ومن تسجيلات جلساته من وصف لسياق حدثها مع التاريخ.

وهذا يعني أن فواصل اتصال الكتابة في هذه الرواية مملوءة بما يدلل على البحث والتحقيق وإرادة الاكتشاف لرمزية الخطابات والسلوك. إن الرواية بفواصلها هذه تشبه دوسيه باحث أكاديمي

على وجه الخصوص، يهمُّه أن يصنف المعلومات، ويوثق الأقوال والسياقات، ويسلسل الأحداث. وهذا الباحث هو الدكتور حسين مشرف طبيب المريض واستشاري الطب النفسي وراوي الرواية، الذي رواها، ووضع فواصل الخطاب التأملي، وعناوين الأقسام والأجزاء وترتيبها، وتصنيف محتوياتها، بحسب ما نستنتجه من حديثه في آخر الرواية.

ـ 4 ـ

ولا تختلف عن دلالة ذلك، فواصل الوحدات السردية في «فسوق»، فعلى الرغم من ورود فواصلها بالترقيم المُسَلسِل للوحدات، وهو ما اقتصرت على شكله روايتا «مدن تأكل العشب» و«نباح»، فإن «فسوق» تضيف إلى عدد غير قليل من هذه الأرقام عناوين تصنِّف محتوى الوحدة وعلاقته بحدث الرواية، مثل: «أقاويل تم تثبيتها في محضر القضية» و«جزء من سيرة محسن جابر الوهيب ... أبي المتوفاة الهاربة» و«جزء من سيرة سلمى الغنيمي أم المتوفاة أو الهاربة»... إلخ وهذه الفواصل في سياق الرواية تحيل على ضابط الشرطة الذي تولى التحقيق في حادثة هروب الفتاة من قبرها، وهو راوي الرواية.

والعناوين مع الأرقام جزء من ترامي الرواية إلى التنظيم، وهو تنظيم في سياق بحث عن حقيقة بقدر يعادل البحث عن معنى ودلالة، ترجِّح دوماً الفسوق وتكتشفه. ولذلك تبرز من خلال هذه العناوين

الفرعية صفة الموضوعية باستقلالها من حيث هي أصناف لمادتها عن المؤلف الضمني.

ـ 5 ـ

وأحسب أن الفواصل بين أقسام وأجـزاء «ترمي بشرر»، قد جمعت معظم أشكال العنونة الداخلية وصياغة مساحة البياض التي جرَّبها عبده خال في رواياته السابقة. وأول ما نلحظه فيها غلبة مساحة البياض، أعني التخلي عن العَنْوَنَة والتسمية والترقيم، وإبقاء مساحة بيضاء للفصل بين الوحدات السردية. وهو ما يطابق شكل البياض في بعض روايات رجاء عالم وروايات معظم الأسماء البارزة عربياً منذ الستينيات من القرن الماضي التي تدلل به على موضوعيتها السردية، وهو ما قرأه فيها القويفلي، لكن هذا الشكل هنا تحديداً، هو تأكيد لدلالة البوح والاعتراف والانهمار والاتصال.

إن الرواية هنا أشبه بتدفق حمم البركان تهدأ وتعود بما لا يقبل إلا الإنصات فهي «ترمي بشرر». وإلى جانب ذلك نجد عناوين مفصلية قليلة تحيل أكثر ما تحيل على المؤلف الضمني الذي يظهر في نهاية الرواية، في لقاء مصادفة مع راويها ـ ربما ـ وبطلها الرجيم، فيناديه باسمه «عبده خال» ويسلمه نسختها، ويأتي هذا اللقاء في قسم منفصل بعنوان «البرزخ»، ويضم مادة صحفية ووثائقية في هيئة أخبار ومقالات

وسير ذاتية، مشفوعة بالصور، ودالة على بعض الأحداث المعروفة محلياً مثل حادثة تدني مؤشر الأسهم الشهيرة في المملكة.

والبوح والكشف اللذان يجسدهما راو ذاتي، أي يروي بضمير المتكلم، خاصيةٌ مشتركة بين معظم روايات عبده خال. وهذا يعني التمثيل بعلاقة بين الراوي وما يروي تندرج في نوع الشهادة أو الاعتراف أو التعبير، وهي درجة عالية في تجسيد الصدقية والإيهام بالإقناع، ومستوى وعيٍ يتداعى إلى دلالة التطهر بالمعنى السيكولوجي حيث العلاج بالبوح والقص والكلام عن الذات، وبالمعنى الديني حيث الاعتراف والشهادة طلباً للغفران وإعلاناً للحق الذي يستحيل الساكت عنه إلى «شيطان أخرس». والمسألة تتصل من وجه آخر بفعل الكتابة والتجسد الفكري، إنها تمثيل لعلاقة الكاتب الباحث والمفكّر بمختبره الفكري الذي يخلق فيه أفكاره وفلسفته ويعاني حيرتها وجدلها وأسئلتها القلقة.

ولذلك يتضاءل دور البطولة بالمعنى التقليدي، فليس في معظم روايات عبده خال، شخصية محورية متميزة في علاقتها بالشخصيات الأخرى، وغالباً ما تتمثل الشخصية المحورية لديه في الأنا الساردة التي تسرد الأحداث وتكون موضوعها. وهذا ملمح حديث في رواياته، يترافق مع غياب بعض الحبكة أحياناً بانتفاء السببية، وتضمنها أحياناً لأفعال عجائبية مثل العودة من الموت وانعدام ظل المريض في رواية «الطين» وهروب جليلة من قبرها، في «فسوق»... إلخ. ويضاف إلى

ذلك اعتماد مواد سردية جديدة مثل المدونات والمذكرات والرسائل والردود والأغاني والصور والرسومات ومحاضر التحقيق التي تم تثبيتها في ملف القضية، واستخدامها من جهة أخرى لتوضيح طبقات السرد وفواصل الفصول والوحدات، وأحياناً تأتي هذه الفواصل في شكل مقولات تجريدية وحِكَمِية لشخصيات الرواية.

بطولة المرأة



من العنوان إلى الحكاية

ـ 1 ـ

«صالحة» هي الرواية السادسة في سلسلة روايات عبد العزيز مشري (1954 ـ 2000)، وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1996م. ويلفتنا ابتداءً عنوانها الذي يؤلفه اسم امرأة، وهي بطلة الرواية، أو الشخصية الرئيسة فيها. ولهذا دلالته البدئية التي تُشْهِر اسم امرأة، من خلال العنوان، ويمكن أن ننظر، وفق ذلك، إلى إستراتيجية هذا العنوان من خلال أربعة مداخل، أولها يتعلق ببنية العنوان، والثاني سياقه، والثالث دلالته، والرابع وظيفته.

فالعنوان مكوَّن من اسم علم مفرد لامرأة عربية ريفية غالباً، من دون أن تُعَرَّف بنسب، أو كنية، أو لقب، وذلك إمعاناً في التأكيد على فرديتها وهي مناط مسؤوليتها التي تغدو دلالة تحقيق للوجود الذي لا يتحقق من دون المسؤولية. أما سياق العنوان فهو بيئة ثقافية اعتادت أن تخفي اسم المرأة وأن ترى فيه عيباً يلحق المعرة بذويها من الرجال، حتى أصبح من وسائل الانتقاص والنبز لأحدهم في هذه البيئة أن يدعى بابن «فلانة»!.

وفي سياق عناوين الرواية العربية، تبدو العنونة، بعد الستينيات الميلادية من القرن الماضي، باسم المرأة قليلة، تماماً كما هي العنونة باسم الرجل. لكن العناوين التي تحمل اسم امرأة يغلب عليها تمجيد دلالة المرأة، في استثمار لهامشيَّتها في مجتمعات ذكورية، وهو ما يطابق طبيعة البطولة التي توظفها الرواية الحديثة التي التفتت إلى سياقات أخرى للبطولة بعيداً عما كرسته البطولة التقليدية من استبداد بطولة الذكر الذي يمتلك الفروسية والشجاعة والعبقرية والكرم والأخلاق الحميدة... إلخ فأصبح هناك أبطال ذكور ولكن بغير تلك الصفات؛ إنهم مهمشون أو حمقى أو جبناء أو شـواذ... إلخ. وذلك مسعى واقعي فنياً من أجل الكشف عن مفاعيل السلطة الثقافية الاجتماعية، حيث منطقة الإعتام التي تحجبها شخصيات القادة والخلفاء والوزراء والسلاطين والملوك والأمراء وأرباب المال والقوة... إلخ في مدونات التاريخ الرسمي.

ولا يشذ العنوان عن هذه الدلالة قياساً على سياق رواية صالحة نفسها؛ فصالحة هذه تجابه الذكور، وتعاني مغبَّة جنسها الأنثوي، ومأساة كونها امرأة. أما دلالة العنوان فهي تحمل تأنيث الصلاح، والصلاح ضد الفساد، إنه معنى كلي لفعاليات سلوكية وظرفية وعملية وأخلاقية ودينية تصل بين دوال القيم العليا وهي الحق والخير والجمال، ليصبح الباطل مثل القبيح، وهما معاً مثل الشر في المسافة التي تناقض الصلاح وتصله بمدلول العلو.

ولا ننسى أن الثقافة شعبياً معبأة بما ينتقص من علاقة المرأة بالصلاح، فالأمثال الشعبية هي قرين الأشعار والحكايات في التأليب على المرأة والتأكيد على الاحتراس منها واعتبارها مصدراً لمتاعب الرجل[56]. ويتصل بدلالة العنوان على تأنيث الصلاح، دلالته على الإفراد لصالحة، هذه الفردية التي لا تكاد تُعْرَف للمرأة في الثقافة الاجتماعية إلا بالاقتران بالسقوط والاستبعاد، فالمرأة المفردة تتصف بالجنون أو بالتشبه بالرجال، أو هي الساقطة أخلاقياً. لكننا هنا أمام فردية أنثوية لا تقبل السقوط والاستبعاد.

وكما هي وظيفة العنوان عموماً في التسمية لما يعنون له، تغدو

---

(56) يتضح ذلك في عديد من المؤلفات والأبحاث التي تتجه إلى دراسة الثقافة الشعبية، وهي مؤلفات تزداد باستمرار في الثقافة العربية الحديثة، ونذكر من ذلك للتمثيل لا الحصر: فاطمة يوسف العلي، المرأة في المأثورات الشعبية الكويتية، مجلة البيان (عدد355، فبراير/ شباط 2000). إيلين ديب خزّاقة، الأنثى في المثل: الأمثال الشعبية اللبنانية (بيروت: 2008) محمد الميّ ، صورة المرأة في الأمثال العامية التونسية (تونس: 2009) عائشة بلعربي، صورة الفتاة في الأمثال الشعبية، ضمن كتاب فتيات وقضايا ، الدار البيضاء: نشر الفنك، 1990، منية بلعافية، المرأة في الأمثال المغربية، الدار البيضاء: دار توبقال، 2008. وهو امتداد للوجهة النسوية في الثقافة الإنسانية، فصورة المرأة الشريرة والتي لا تفتأ تحوك المؤامرات والدسائس للرجل وتخلق له المتاعب صورة ذات انتشار في الثقافات كلها وفي القديم والحديث على السواء، والثقافة تمارس حرباً ضد النساء في كل المجتمعات، انظر ـ مثلاً ـ

Marilyn French, *The War against women,* New York, Ballantine Books, 1992.

«صالحة» اسماً للرواية التي يعنونها اسمها، ومن ثم تغدو البؤرة التي تدور الرواية حولها، والثيمة الأساس في بنائها. وهذا اختيار ينم عن مقصد المؤلف الضمني، وقراءته لنصه التي تؤكد على ما يريد له أن يكون رئيسياً وجوهرياً.

وبالطبع فإن من الممكن أن يقترح قراء هذه الرواية عناوين أخرى مختلفة، وفي ضوء هذه العناوين الأخرى تتجدد لدينا زاوية التعيين والتبئير لهذا العنوان الذي يحمل اسم إحدى شخصيات الرواية وأكثرها بروزاً وحضوراً في مستويات السرد والوصف والحوار، وفي كل فصول الرواية. كما يتجدد لدينا مدلول الرواية من زاوية يشي بها العنوان ويفترضها، وهي زاوية تجرِّد مدلول صالحة ليصبح دلالة على المعاني التي صنعتها صالحة والتي عانتها والتي حلمت بها، وهي معاني تأخذ من أنثويتها دلالات التمثيل على الخصوبة والعدالة والإنتاج والجمال والخيرية بقدر ما تفضح العبث والحيوانية والعنف والعقم واستحالة الزمن إلى غربة ثقافية ويباب روحي فادح.

إن عنوان هذه الرواية بمثابة الصرخة التي تكسر الصمت، والإشراق الذي يعلن الرؤية والوضوح.

ـ 2 ـ

تحكي الرواية عن قرية ريفية، من خلال أحداث متعالقة، ليست جميعها حكراً على صالحة، وإن كانت صالحة حاضرة أكثر من غيرها

من شخصيات الرواية في هذه الأحداث سواء بتعلقها بها مباشرة بوصفها فاعلاً أو منفعلاً، أم بطريقة غير مباشرة من خلال انخراطها في مجتمع القرية وعلاقتها بشخصياتها. وتعيش صالحة عناء الحياة القروية وكدحها مع ابنتها سعيدة وابنها أحمد بعد وفاة زوجها، وهي لاتزال حاملاً بأحمد، ولم تجاوز سعيدة، بعد، الثالثة من العمر.

والأحداث هنا طبيعية واجتماعية، فالاشتغال بالزراعة وتربية المواشي، هو مشترك الوجود الاجتماعي الاقتصادي للقرية، وهو اشتغال يصنع المجابهة الأولى لصالحة مع الشقاء، فتشمر عن ساعدها وتخوض معركة البقاء، بحرث الأرض والزرع والحصاد وتربية بقرتها الحلوب وحمارتها ودجاجها... إلخ. وتقفنا الرواية على مشاهد وأحداث تفصيلية عديدة، مثل هجوم الجراد على القرية، ومعاناة الرضيع من غياب أمه وأخته في المزرعة، وسقوط سعيدة عن ظهر الحمارة وكسر يدها، والحمى التي أصابت الرضيع... إلخ.

ويبدو أول منعطف للعلاقة بمجتمع القرية في مجيء العجوز «فاطمة» إلى بيت صالحة محاولة إقناعها بالزواج من «عامر» ذي المال والصلاح، لكن صالحة تجيبها على الفور بالرفض. وهو رفض يعبر عن قوة تستدعي الامتحان من خلال مواجهة صالحة، بعد ذلك، للحاجة حين هجم الشتاء وقلَّت مؤنتها من الحبوب، فباعت حليها. كما تبدو العلاقة الأخرى مع فقيه القرية الذي يأتي إليه عُمَّال الحكومة لجمع الزكاة، فتبادر صالحة إلى إخراجها من حصاد مزرعتها من الحبوب

وتذهب بها إليه.

ويتكرر مجيء العجوز إلى صالحة مرغبةً في زواجها من عامر، ويتكرر رفض صالحة. ويحتال عامر عليها بما يؤدي إلى ذبح بقرتها، وينقاد له الفقيه ويجتمعان في علاقة واضحة المودَّة. لكن صالحة وبتحريض من جارتها الودودة لها لا تسكت عن حقها، وتجيء إلى بيت الفقيه وتبرز في مجلس الرجال تشتكي موت بقرتها وأنه بفعل فاعل، وهو الفاعل نفسه الذي تسبب في حرق حطبها. ويعلو الجدل مع الفقيه الذي سأل صالحة عمن هو الفاعل؟ وطلبها الإثبات بشاهدين! وهنا يقف أهل القرية مع صالحة ويجادلون الفقيه، ويعلن أحدهم أنه لا أحد يفعل ذلك سوى عامر. ويُدعَى عامر للمجلس ويدور الجدل معه من واقع رفض صالحة لطلبه الزواج منها، ثم ينتهي المجلس بطلب الفقيه المهلة لعامر إلى الجمعة التالية.

وتأتي السيارة إلى القرية المعزولة، وهي سيارة ابن رابح الذي بدأ يشتري بالمال محصول القرويين من الحبوب. ويترافق ذلك مع شيوع اقتناء القرويين لبعض الأجهزة والآثاث والمؤن الحديثة مثل الراديو والسجاد ومفارش الإسفنج ومخَّاضة الحليب المعدنية والعطور والأقمشة ودهان الشعر وأقلام الحبر... إلخ. ويُقْبِل القرويون على بيع محاصيلهم إلا صالحة وبعض القرويين فهم يقتاتون هذه المحاصيل. وهنا تبدأ مجابهة جديدة بين صالحة وطلبات ابنها وابنتها اللذين

يذكِّرانها بما لدى أقرانهما مما حرمتهما منه، وتقرر ـ من أجل ذلك ـ أن تبيع كيساً من الحنطة لابن رابح حين يجيء. كما تبدو الحاجة إلى الطبيب حين مرض طفلها أحمد بالحمَّى، وتساعدها جارتها بعدد من الريالات وتصطحبه على حمارتها إلى قرية السوق حيث عيادة الطبيب.

وتنعقد العلاقة بين ابن رابح وعامر والفقيه، وهي علاقة تقوم على التعاون في سبيل بيع القرويين محصولهم. ويتكرر حدوث الخطأ على صالحة، فقد سقط اسمها من سجل ابن رابح، بعد أن سلَّمته محصولها. واحتشد أهل القرية للوقوف مع صالحة فاستجابوا لدعوة أحدهم بجمع ثمن ما أنكره ابن رابح لصالحة وتعاهدوا على مقاطعة من يخالف رأيهم ويغشهم جرياً خلف مصلحته. وفي سياق التغيرات تواجه صالحة ظمأ مزرعتها والحاجة الملحَّة إلى مضخَّة الماء التي يملكها عامر ويؤجرها على أهل القرية لسقي مزارعهم، وتقرر أن تطلب منه أن يؤجرها مثلما يفعل مع أهل القرية، فتتحرك نوازعه القديمة تجاهها في لهفة وحرارة، وتقف صالحة بالصلابة نفسها وتحسم بدفع الإيجار له بعد استخدام المضخة.

وتذهب صالحة بابنها أحمد لتدخله إلى المدرسة، وتتمنى سعيدة لو كان للبنات أيضاً مدرسة في إشارة إلى مأساة المرأة الظرفية وأمها صالحة عنوانها. ويحدث بعد ذلك أن يقتل مرزوق التومي الذي جبَّر يد سعيدة عندما انكسرت، عامراً لأنه اعتدى على ابنته راعية الغنم قرب

مزرعته التي اغتصبها منذ سنين من مرزوق، وتصرِّح صالحة لابنة عامر عزة أنها صُدِمت لمقتله وتترحَّم عليه!. ويُسجن مرزوق ثم تعفو عنه عزة.

وينفرط شمل الثلاثي المؤلف من عامر والفقيه وابن رابح، فالفقيه يرى ابن رابح يأتي إلى صالحة دون أن يصطحبه، فيأتي الفقيه إلى صالحة ليحرضها ألا تبيع لابن رابح. وتنشب بعد ذلك خصومة بين الفقيه وأهل القرية؛ فالمتعلمون الجدد يدركون عدم الحاجة الماسة إلى الفقيه، فأحدهم تقدم وصلَّى بالجماعة في غيبة الفقيه. وقد ذهب الفقيه ليشكوهم إلى مدير الهيئة المعنية بالمساجد، مدَّعياً أنهم لا يحضرون إلى الصلاة، فحضر مدير الهيئة إلى القرية ليتأكد من الشكوى، ووجد غائباً عن المسجد مرزوق التومي فأخذ يحقق معه أمام الناس وانفجر التومي واعتدى على المدير فعاد إلى السجن، وتنفجر القرية على الفقيه ويطالبون بإقالته لكن المدير يرفض ويقابل أهل القرية ذلك برفض الصلاة خلف الفقيه.

وفي ختام الرواية تكبر سعيدة وتنضج، فيخطبها ابن رابح من أمها صالحة ويستعين بالفقيه، لكنها ترفض وتقرر ألا تزوجها إلا بمن ترضاه هي، وتشتم ابن رابح لأنه متزوج من اثنتين. ويساندها في ذلك أهل القرية ويرون أنها بنت الجماعة ولا تتزوج إلا واحداً منهم.

أما نهاية الرواية فهي هدم بيت صالحة الذي تزوجت فيه وعاشت

وكافحت، وذلك لأنه في امتداد الطريق المعبد الذي يمضي إلى جنوب الدنيا، وهي نهاية مليئة بصراخ صالحة وبكائها واستغاثاتها لأنها ترفض أن يهدم بيتها، وتطالب أن يهدوه على رأسها، لكن جارتها تلك الودودة معها منذ صفحات الرواية الأولى تجذبها وتأخذها إلى بيتها، فتبقى صالحة صامتة لا تتكلم تمسح دموعها والصوت «يرج الأسماع، كأنما يهدم الضلوع»!

نمْذجة البطولة

إن صالحة في رواية عبد العزيز مشري المعنونة باسمها، هي الشخصية الأولى، أو هي الشخصية الرئيسة، أو البطل بحسب معايير فيليب هامون في تصنيف الشخصيات، وذلك بقياس المعلومات المعطاة عنها عدداً ونوعاً في مقابل غيرها من الشخصيات. فما يرد عن صالحة من معلومات يفوق في كثرته وتنوعه المعلومات المتعلقة بشخصيات الرواية الأخرى جميعاً. وهي معلومات تتنامى لتؤكد حضور شخصيتها المستمر والمهيمن في مقابل معلومات عن غيرها من الشخصيات، قليلة ومختصرة وحضور عابر أو متعلق بحضور صالحة ومرهون في علاقة ما مع حضورها.

وتبدو المعلومات المعطاة عن صالحة مختلفة نوعياً، مثلما هي مختلفة كثرة، فهي متفردة في الرواية من بين الشخصيات بأنها أرملة، أي تعيش من دون حماية الرجل ووصايته. وليس غياب الزوج الأبدي عنها هو امتيازها، بل وجودها مستقلة لا اعتماد لها على حضور الزوج أو الأب أو الابن أو الأخ كما هو حال نساء القرية.

ويزيد تفردها باختصاص الرواية لها بالوصف الجسدي والسيكولوجي، وبترداد اسمها، في الرواية، كما هو الحال في العنوان،

من غير نسب تأكيداً لمعنى تميزها وفرديتها. وعلى الرغم من ذلك فإن الرواية لا تلبث بين وقت وآخر أن تذكر نسبتها إلى أبيها فهي (صالحة بنت أحمد)، لكن أباها أحمد قد تلقفته يد الموت قبل زوجها، ولذلك يغدو مغزى ذكرها منسوبة إليه غير مرة تدليلاً على مؤدى حياتها التي أحيت ذكر أبيها ومدَّته في الزمن.

وقد تفرَّدت صالحة في الرواية بصمودها وكفاحها في سبيل تحمُّل إنتاج لقمة عيشها وطفليها. وهو كفاح لم يكن سهلاً، إنه كفاح ضد معوقات الطبيعة والثقافة والمجتمع القروي الذي تحكمه سلطة ذكورية لا ترى للمرأة قوة وجود وجدارته واستحقاقه من دون العلاقة المعلَنَة برجل، على نحو ما أثبتت الرواية ذلك في نصائح العجوز فاطمة لها.

هذا الكفاح الذي كان مؤدى رفض صالحة المستمر للزواج هو فعل تفرد وامتياز لها، وهو قصتها التي كانت مدار الشخصيات الأخرى، بحيث أصبحت تلك الشخصيات مرتبطة بصالحة، فلا ديمومة في زمن الحكي لغيرها. ويتصل مغزى التفرد الذي تجتمع المعلومات السابقة من خلال الرواية على وسم شخصية صالحة به من بين الشخصيات الأخرى، بما تصنعه الرواية لصالحة من تاريخ يمتد من ماض انقضى، إلى حاضر يعيش الراهن ويصارع فيه، ويترامى إلى هدف في المستقبل لا معنى للحاضر من دونه.

هكذا تشخِّص الرواية صالحة بما يصنع لها تفرداً، لكن هذا التفرد

لا ينفصل عن أشكال حضور صالحة وظهورها في الرواية. فصالحة هي عنوان الرواية، و ـ إلى ذلك ـ أول شخصية تُسمى في متن الرواية. وقد أخذت كينونة صالحة تتشكل في الرواية بما تنجزه من أفعال، وهي أفعال تخصها، بقدر ما هي أفعال مستمرة في تواليها وتجددها إلى نهاية الرواية. أما موقعها في نسق الحكي فإنه يبدو في دورها ووظيفتها التي لا تسند لغيرها، وهو دور قمين بالإعجاب والثناء اجتماعياً، ولهذا فإنها تستأثر بالاهتمام وتمتلك قدرة على الإدهاش والإقناع.

ويتشكَّل موقع صالحة في نسق الحكي من خلال حدث الترمُّل ونهوضها بأعباء حياتها من دون رجل. وقد استدعى هذا الدور مواجهة العوائق والانتصار عليها، كما تألَّف حولها مساعدون. ولا بد أن نتذكر في هذا الصدد أن الرواية تميز صالحة باضطلاعها بدور البطولة من خلال ميثاق مشترك بين المؤلف والقارئ، يتم عقده في أول الرواية أو قبل سرد الأحداث، كما هو حال كل ترميزات البطولة الأدبية، والميثاق القَبْلي، هنا، على بطولة صالحة ينبع من عَنْوَنة الرواية باسمها.

ونتيجة هذا التشخيص لصالحة هي النتيجة نفسها في تشخيص الشخصيات الرئيسة في الأعمال السردية التي تتوقف عليها دلالة السرد وفهم مضمونه واستيعاب مغزاه. فصالحة هنا هي ممثل العامل الذات، بتصنيف جريماس، الذي ينجم عن البحث والصراع من أجل تحقيق رغبة تغدو في قبالته ممثلاً للموضوع الذي تعود تسمية الذات وتصورها إليه. ورغبة صالحة هي الاضطلاع بدور الحياة الوجودي

بما يلزم عنه من تربية طفليها والحفاظ على ممتلكاتها وتنميتها، أي العمل المنتج الذي يستلزم حريتها ومسؤوليتها في مملكتها. وهي رغبة متدفقة بمعان وعواطف وأخلاقيات إنسانية واجتماعية سامية، تمتد من الوفاء لزوجها والرعاية لابنتها وابنها وتحمُّل المسؤولية التي لا تنفصل عن الشعور بالوجود. وهذا دور يؤهل للتثمين والإعجاب في السياق الثقافي الاجتماعي بما يبرر بطولتها السردية وحكايتها.

ولهذا تنقسم الشخصيات الثانوية في الرواية إلى أدوار متعلقة بصالحة وناجمة عن صلة بها. فهي ممثلة للعامل المساعد لها كما هو الحال في جارتها ومرزوق التومي وعزة بنت عامر والجماعة، أو ممثلة للعائق أو المعاكس لدى عامر والفقيه وابن رابح والعجوز فاطمة. وتكبر مهمة صالحة بوصفها ممثلاً للعامل الذات أمام ما تمثله شخصيات العائق، فعامر والفقيه وجهان بارزان وفاعلان في القرية، وقد انعقدت بينهما علاقة مصلحة وانتفاع. وعامر يمثل المال في حين يمثل الفقيه الدين والقيادة الروحية للقرية، فهو شخصية مصنفة مرجعياً، أي أن دورها محدد سلفاً في ثقافة المجتمع، من إمامة الصلاة وإلقاء خطبة الجمعة الأسبوعية إلى الإفتاء وتحكيم الخلافات والمشورة وتطبيب الأمراض بقراءة القرآن والمسوح وتعليق الأحراز.

وقد مست الصلة بالفقيه عامراً بلباسها الديني فكان موصوفاً بالتدين مثلما هو موصوف بالغنى، وهما مؤهلاه، على لسان العجوز فاطمة، اللذان سعت بهما لترغيب صالحة في زواجها به، فغدت

رهناً للمعنى المضاد لصالحة والعائق لاتصالها بموضوعها. وقد أخذ وانضم إلى الفقيه وعامر، ابنُ رابح التاجر المرابي الذي يفد إلى القرية من خارجها ليبتاع محصول القرية من الحبوب، فانعقدت بينه وبين عامر والفقيه أواصر المصلحة والظلم لصالحة، وتلبس دور عامر بعد مقتله لكن في طلبه الزواج على زوجتيه من ابنة صالحة سعيدة على الرغم من كهولته.

وإذا كانت علاقة الذات بالموضوع في بنية الحكي تستند بالضرورة إلى عامل هو ما يجعل الذات راغبة في موضوع، ودافعاً لها إليه أو عنه، وهو في نمذجة جريماس (المرسِل)، فإن المرسِل، هنا، لا يتمثل في شخصية منفصلة عن صالحة، وإنما في معان وأخلاقيات عليا ثقافياً واجتماعياً. وهي ما يمكن أن نصفه بحس المسؤولية الوجودي والأمومي، الذي يرتبط بدلالة الحرية والاستقلال، حيث يتولد ذاتياً الشعور بالتبعة وموقف الرعاية والوفاء والصمود، خارج كل استتباع أو حماية أو ضعف.

وهذا يضيف إلى بطولة صالحة وخرقها لنموذج المرأة المتصل خصوصاً الريفية والقروية، وفي بيئة لم تكتسب فيها أمثال صالحة أثارة علم أو تنوير ثقافي واجتماعي. إن استجلاء العامل المُرْسِل في الرواية يضيف إلى امتياز صالحة وإدهاشها، من الوجهة الأخلاقية والإنسانية، لكنه ـ كما رأينا ـ لا يستقل بهذه الإضافة، بل يتصل بموقع صالحة وموقفها خصوصاً في قبالة من يمثل العائق من الشخصيات التي اتسمت بأخلاقيات متسلطة وأنانية وفاسدة الذمة والضمير.

وبالطبع فإن من يمثِّل العامل (المُرْسَل إليه) في قبالة ذلك المُرْسِل، لا يقتصر على ابني صالحة وممتلكاتها التي هي ممتلكاتهما في البيت والماشية والمزارع، بل يجاوز ذلك إلى القرية بأسرها، وإلى المعنى العملي الإنتاجي الذي يغدو ضرورة اجتماعية وإنسانية بقدر ما هو ضرورة وجودية. وينجلي ذلك بالمفهوم الذي نرصد من خلاله مفهوم المرسل إليه، في قبالة المرسل، وفي حده المحدود داخل بنية الحكي لا خارجها، فهو كما هو مقرر من هذه الوجهة، الطرف المستفيد من الفعل الذي تفعله الذات تجاه الموضوع، والذي يعترف للذات بما أنجزته ويصادق على تمام الإنجاز وإحسانه.

ولقد بدأت الرواية بصالحة وهي في طور الإنجاز لمهمة الاتصال بالموضوع، الذي يعاكس جملة المعوقات في وجهة العمل على انفصالها عنه، وإبدال علاقة رغبتها فيه بالكراهية له. وسبب هذه البداية كامن في صالحة التي لم تتولد الرسالة إليها من عامل منفصل عنها بل من ذاتها، لكن مسافة الإنجاز هذه ظلت سلسلة من التصادم والصراع التي تبدأ بهجمة الجراد على المحصول، والخروج من الموسم من دون أن تحصد شيئاً. وهنا تأتي رغبة عامر في الزواج منها، في استغلال مواتٍ لظروف الحاجة، وتستحيل تلك الرغبة إلى مساومة مفضوحة تتكرر كلما واتت فرصة أو أخرى لانصياع صالحة وضعفها.

ولا يقف الصراع على ذلك بل يبدو عميقاً ومتعدداً بلوحات واصفة في الرواية للصبر والمكابدة؛ فمهمة صالحة تبدو شقاء وملاحقة

من الوادي إلى البيت وبالعكس، حيث تضطر إلى ترك رضيعها وحيداً. وبين وقت آخر يستجد ما يضاعف الألم فتسقط ابنتها عن الحمارة وتنكسر يدها، وتعتري الحمى طفلها، ثم يتسبب عامر في حرق حطبها وقتل بقرتها. ويكاد يؤدي نسيان اسمها المدبَّر من سجلات ابن رابح إلى ضياع ثمن محصولها الذي ابتاعه منها. وتطرأ حاجتها الملحة إلى طلب عامر أن يؤجرها مضختـه لسقي زرعها، وتواجه ما بدأ يكتسح القرية من منتوجات استهلاكية مستوردة، وتمرض ويشيع الناس بتأكيد الفقيه أنها مجنونة، وأخيراً تواجه اقتلاع العمال الأغراب لبيتها.

وتدير صالحة الصراع بثبات وتضحية وجرأة وعمل وتعب، فالرواية ترينا ـ مثلاً ـ صالحة كادحة متعبة تحمل طفلها على جنبها، والشمس تصب لهيبها على الرؤوس. وتحضر إلى مجلس الفقيه بارزة لشكوى عامر والحجاج، وتبيع حليها حين ألحت عليها الحاجة. ويبدو في غير مرة رعايتها الحدوبة والعطوفة لابنها وابنتها وآلامها لما يعتريهم من مرض أو حوادث، وسعيها بهما للعلاج. وهي إلى ذلك عضو عامل في الجماعة ثر العطاء ودافق بالإنسانية والتعاطف والمعونة وناقم على الشر الذي يصيب غيرها... إلخ.

وهذا يقودنا إلى الملمح الأساس في بنية أحداث الرواية، فهي بنية تكرارية، تبدأ من عرض يتبعه تعقُّد، يصل إلى ذروة، ويتلوه حل، ثم يبدأ عرض من جديد لعقدة فحلّ... وهكذا. والعقدة، دوماً، مؤشر ضعف صالحة وانفصالها عن موضوعها، أو هي انفتاح باب الإمكان

لزواجها، أو هي الدخول في حالة غير مُرضية أو غير مقبولة، أو الجهل بما يترصدها، في حين يكون الانتقال من ذلك وتحلحله إلى القوة والاستحالة والحالة المُرضية أي استمرار صمودها وذاتيتها، وانكشاف الأمور لها.

لكن بنية التحولات المتعددة هذه محكومة ببنية كبرى، نلمحها في تكرار طلب عامر في عديد الفرص وبغير طريق لصالحة زوجة له، ومن بعد مقتله استأنف ابن رابح الدور طالباً سعيدة ابنة صالحة زوجة له. وهذه البنية تحمل دلالة الصدام بين الأبوي والأنثوي، لتغدو المحور الأساس الذي تخيَّره عبد العزيز مشري لتأويل دلالة القهر وتمثيلها سردياً، وذلك بما يترامى إلى دلالة البحث عن هوية فردية للمرأة، هي الوجه الذي لا يتجزأ من مدلول الوجود الفردي للإنسان.

ولقد حرصت الرواية على إبراز دلالة المصادقة من المُرْسَل إليه أو الاعتراف للعامل الذات بإنجاز الرسالة وإحسان أداء المهمة.

فالرواية تبدأ بتركيز على البنت الصغيرة سعيدة بصحبة أمها صالحة في الوادي: «وحين كانت تسير إلى قرب خطوات أمها كانت تفيض بالبهجة من أطراف أصابعها» (ص523)[57]. وصورة السعادة تشمل البقرة التي توصف وهي تُقْبِل بنهم على العشب الذي أحضرته صالحة من الوادي (ص526) أو وهي تقف أمامها «تسر الناظرين كثمرة ملتذة ناضجة.. تكاد تنفجر من أثدائها» (ص552).

---

(57) أرقام الصفحات تحيل على الرواية في: الآثار الكاملة لعبد العزيز مشري، المجلد الثاني.

وبهجة الصبي، واعتداده بنفسه، ودخوله إلى المدرسة وأمارات القوة فيه كما في لعبه الكرة، وقد كبر كما كبرت أخته وغدت ملء العين بجمالها واعتدادها بذاتها. وهما في تفاعلهما مع العقبات التي تعترض أمهما مثل الجارة وعزة بنت عامر ومرزوق وجملة أهل القرية في التعاطف معها وتضمين علاقتهم بها دلالات التقدير لها والإقرار بجهدها.

وعلى الرغم من ذلك فإن خاتمة الرواية الفاجعة لصالحة تحجب نهاية احتفالية ممكنة ومتوقعة لمصادقة المرسل إليه على إنجاز الذات مهمة الرسالة.

لقد كانت النهاية بكاء صالحة الممض وهي تُفْجَع بهدم بيتها، وقد تبدو النهاية عاطفية وذات دلالة شخصية، وقد نفهم منها دلالة الرفض للزمن الجديد الذي يعنون له الطريق المعبد حيث الإيذان بالانفتاح والتواصل مع العالم وحدوث التحولات التي تمحو زمن القرية. لكن هذه الرواية ليست في مقابل الرفض للزمن الجديد مديحاً للقرية، وكأن الكاتب كما بدا للناقد حسن النعمي «أراد أن ينفي المثالية والبراءة التي نقرأها في عالم القرية»[58]. فلماذا إذن الرفض للزمن الجديد؟!.

إنه ـ فعلاً ـ لغز للوهلة الأولى، لكننا حين نتأمله، نجده منسجماً مع الرفض الذي مارسته صالحة دون أن يستطيع أحد إكراهها طوال

---

(58) رجع البصر قراءات في الرواية السعودية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2004، ص124.

الرواية، فالطريق الذي يصل إلى القرية هو علامة انجراف المعنى الذي كرسته صالحة وعاشت فيه وعليه عنواناً للعمل والمشاركة والإنتاج والمسؤولية، وهي الخلطة التي حققت بها ذاتها وهويتها الفردية. إن الطريق هنا ـ باستنتاج خارج ـ نصي من جهة وبالإحالة على تكراريته في سرديات المشري الأخرى ـ بداية زمن تاريخي سقطت فيه القرى في الاستهلاك والعطالة، وهيمنت الآلة ورأس المال والبيروقراطية.

إنه الدلالة التي تستوي بها صالحة في قبالته دلالة على الأرض المنتجة والسخية وعلى الحس الإنساني الودود والعطوف والمعطاء، وهي دلالة ذات نفس نسوي بحسب بنية العائق في الرواية، حيث تأويل القهر رجلاً ويتضام معه في هذا القهر ـ كما توحي نهاية الرواية ـ زمن الحداثة المسكون بالعنف تجاه الطبيعة والإنسان، أي تجاه المعنى النسوي في خاصيته الأبرز.

الذات والهوية السردية

ما الذات التي تعبِّر عنها رواية «صالحة» للمشري؟

إن هذا السؤال هو الوجه الآخر لسؤال العلة التي تكمن وراء كتابتها، فالرواية كالقصيدة والمقالة وكل كلام يؤديه فاعل ومن ثم يغدو هذا الكلام متضمِّناً ذلك الفاعل في صياغته ومحتواه. والآثار الفنية بشكل خاص ذات طبيعة غنية بدلالة الذات بسبب إحالتها عليها ولكن مع تخفِّي هذه الذات وتقنُّعها وكمونها. إنها تترامى، في حالة السرد تحديداً، إلى تمثيل تجربة بشرية تقنع الآخرين وتعجِّبهم وتؤثر فيهم بقدر ما تقتضي قراءتهم وإصغاءهم، وهذه كلها أفعال ذاتية سواء في اقتضائها للذاتي أو في دلالتها عليه.

لذلك رأى إميل بنفنيست أن الخطاب ذاتي، والإنسان يتشكل من حيث هو ذات في اللغة وباللغة، فاللغة وحدها، ضمن واقعها الذي هو واقع الوجود، تؤسس مفهوم الأنا، وليست اللغة ممكنة إلا لأن كل متكلم يطرح نفسه بوصفه ذاتاً، ويحيل إلى نفسه باستعمال أنا. وقد عرّف بنفنيست الذاتية، في هذا الصدد، بأنها «الوحدة النفسية التي

تتعالى على كلية التجارب المعيشية، التي تجمعها هذه الوحدة النفسية وتضمن دوام الوعي»[59].

وهذا يعني أن الذاتية هي ما به يمكن إسناد هوية إلى الشخص، أي تشكيل وحدة خاصة به وديمومتها في الزمان. فالذاتية، هكذا، ترادف الهوية، التي قال عنها الفارابي: «هوية الشيء، وعينيته، وتشخصه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كلٌّ واحد»[60]. لكن الذاتية تفترق عن الهوية والماهية والحقيقة، كما يوضح ذلك أبو البقاء الكفوي في كلياته، إذ يرد لديه: « الأمر المتعقل من حيث إنه معقول في جواب (ما هو؟) يسمى ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة، ومن حيث امتيازه على الأغيار يسمى هوية، ومن حيث حمل اللوازم عليه يسمى ذاتاً»[61].

وبوسعنا أن نلتفت من خلال مفهوم الذاتية على هذا النحو، إلى دور الذاكرة الذي يولِّد الهوية، لدى عديد الفلاسفة والباحثين على النحو الذي جعل جويل كاندو يخصه بكتابه (الذاكرة والهوية)[62]. فالذاكرة هي لازم نحمله على الكائن فيغدو ذاتاً، ونحن نولد أفراداً ولا

---

(59) اللغة، سلسلة دفاتر فلسفية، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2005، ص74 ـ 75.

(60) التعليقات الهند: طبعة حيدر آباد، 1929، ص21.

(61) الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، القاهرة: مؤسسة الرسالة، 1993) ص31.

(62) ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: وزارة الثقافة، 2009.

نصبح ذواتاً ـ كما رأى التوسير ـ إلا من خلال الثقافة والإيديولوجيا اللتين ننشأ فيهما[63]. ومعنى ذلك أن هوية الكائن وذاتيته تنتميان دلالياً إلى حقل الرؤية التي يرى بها نفسه ويرى المجتمع والتاريخ والكون.

إن مجلى الذاتية هي اللغة بالمعنى اللساني والسيميولوجي، وإذا كانت الأعمال الفنية ـ كما تعلمنا الألسنية والسيميولوجيا ـ لا تحيل على الواقع مباشرة، وإنما على صورة هذا الواقع الذهنية والذاتية، تماماً كما هي دوال اللغة التي يُصنع منها الأدب، فإن سؤال الذات التي تكمن وراء الأعمال الفنية لا ينفصل عن قراءة تلك الأعمال وتحليلها.

وبالطبع فإن القراءة للذات الفاعلة إبداعياً من خلال الآثار الفنية، لا يعني العودة إلى مفهوم المؤلف التقليدي الذي قتلته البنيوية، مثلما لا يرجع إلى التصور التقليدي في النظرية الأدبية الذي يقدم المرجع الواقعي على النص، أو يقدم المعنى على اللفظ كما ألفنا في مصطلحات نقدنا العربي القديم، فالذات هنا هي ذات ينشئها النص، ويفعَلُها التلفظ فيه.

وهي ـ إذن ـ ذات مخبوءة في الراوي والشخصيات والأحداث وفضاء السرد وزمانه والمروي له، ومخبوءة في التلفظ الدال على خطاب الراوي أو على حكايته للأقوال، فضلاً عن توزيع أجزاء الرواية وعتباتها. إنها التصور أو الرؤية التي تخبر عنها ممارسة السرد.

---

(63) Louis Althusser, «*Ideology and Ideological State Apparatusese*» in B. Brewster, tran. Lenin and Philosophy and Other Essays, London: New Left Books, 1969, p.160.

ولقد كان راوي المشري في روايته «صالحة» بضمير الغائب، ولكنه كان يروي من منظور الداخل مثلما يروي ـ كما هو منطق المسافة التي يفرضها هذا الضمير ـ من منظور الخارج. والدلالة الأولى التي نفيدها من الرواية بهذا الضمير هنا هي قطع المحكي عن الزمن الحاضر، فهو كيان مستقر ومنته في الماضي، وعلاقة الحاضر به هي روايته، وروايته هذه لا مبرر لها إلا التدليل به والقصد إلى معنى.

وهنا تبرز أهمية الحاضر أي يبرز دور الأنا، فكل رواية لماض لا بد أن تحمل من زمن كتابتها وتلقيها مشاغل وقضايا حاضرة وراهنة. نعم، قد تكون هذه القضايا والمشاغل في فضاء العموم، ولكن عموميتها تأكيد على حضورها وراهنيتها، وهذا منطلق لموقع الذات التي يغدو ذلك الراوي بضمير الغائب صنيعتها وعلامتها الناطقة متضافراً مع مكرورة الفعل «كان» وهو يفتتح متن الرواية، وينتشر بإفراط في ثناياها.

ويبدو ضمير الغائب الراوي وجهاً للإيهام بالحياد، وهذا هو المعنى نفسه الذي نصادفه في إسناد ملفوظات عديدة في الرواية إلى مجهول، مثل: «قال صوت من القاعدين» (ص571) «قال قائل» (ص572) «قال واحد» (ص570، 576، 578، 610) «قال آخر» (ص610) «قالت واحدة» (ص582) «قال الرجل الكبير» (ص577، 609) «وما عُرف عنها» (ص568) «قال الناس» (ص639) لكن الحياد هكذا يصنع دلالة على الذات، فالذات هنا كامنة في فعل الخطاب، لأنها هي التي تصنعه متظاهرة بنقلها إياه.

ويغدو هذا الكمون والاحتجاب للذات علامة عليها من وجهة المروي له خارج الرواية في تجريديته وواقعيته، وذلك لأن دلالة خطاب الرواية ـ من هذه الوجهة ـ ماثلة في إرادة التأثير التي تستلزم ذاتاً بما للذات من رؤية ورغبة وفعل. وإذا نظرنا في هذا التأثير من حيث هو علامة على الذات بطريق الحجب لها وإخفائها فإننا لا نستطيع أن نفصله عن الإقناع من حيث توسيع نطاق الشهادة للمروي وتعديدها.

وهذا الإقناع المؤثِّر أو التأثير المقنع مبثوث أيضاً في أساليب التعليل والبرهنة التي حرص خطاب الرواية على إنطاقها من وراء ـ مثلاً ـ رغبة عامر في الزواج من صالحة، ورفض صالحة المطلق للزواج، والاستدلال على المتسبب في موت البقرة وحرق الحطب، ورفض الجماعة لإمامة الفقيه... إلخ.

وذلك كله مضاف إلى ما توظفه الرواية من ملفوظات الشخصيات في نسبة الرزق والقدر ـ مثلاً ـ إلى الله تعالى «كتب الله علينا الشقاء من البيت للوادي» (ص524) «يا بنتي.. الله يعطي من الجراد.. الخير والشر» (ص530) أو نسبة بعض الأحداث إلى ميتافيزيقيا العين أو الجن كما في سقوط البنت سعيدة عن الحمارة وكسر يدها (ص541) أو انفراج شفتي صالحة ومرضها (ص635 ـ 636) وذلك فضاء ديني وروحي يدعم منطق الحياد والاحتجاب للذات من وراء خطاب التخييل.

وإذا كانت رواية المشري هذه أغفلت اسم القرية مثلما أغفلت

المؤشرات الزمانية الناطقة بتاريخ الحدث على نحو صريح وهو ما وقف عنده النقّاد أمثال معجب الزهراني وحسين المناصرة وغيرهما ممن قرأوا هذه الرواية أو هذا الملمح الذي يسم المكان في معظم سرد المشري[64]، فإن ذلك لا يعني أن الرواية بلا تجذير تاريخي يصنع نظيراً لمرجع خارجي وينتج أثراً لمعنى الواقع. وعندئذ نفهم دلالة هذا الإغفال التي تغدو محفزاً قرائياً لاكتناه دلالة الذات والهوية فيها في مدى سوسيوثقافي متعلق بالصفة أكثر من محدودية الاسم أو الزمن.

وهذا ما يبرر في الرواية حشد المعلومات التي تبدو استطرادية تصف نظْم صالحة قلادة، وحناءها يدي ابنتها، والغِرْبان المحلقة حول ثمار التين الشوكي، وخروج الثعابين من جحورها، وغيوم الجراد وصيده وطبخه والإتدام به، وفرح الفلاحين بالحصاد، وحماية الزرع من الطيور، وتوزيع الماء بالكظايم، والطب الشعبي في القرية، واستخدام الحيوانات في التنقل وفلاحة الأرض وسقيها، وتربية المواشي والدجاج، والطبخ وإعداد القهوة والغسيل وإحضار الماء، وأجزاء البيوت، والآثاث والملابس والطعام، وهدوء القرية وجمال الطبيعة الزراعية... إلخ (انظر ـ مثلاً ـ ص528، 613 ـ 616).

إنها تبدو وكأنها تنقل لنا الذات الساردة من مستوى الفعل

---

(64) انظر: معجب الزهراني، لغة المعيش اليومي في لغة الرواية، ضمن كتاب «ابن السروي... وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبد العزيز مشري» إعداد علي الدميني، 1999م، ص114 ـ 115، وحسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات، بيروت: الفارابي، 2008، ص77.

الإنشائي إلى الفعل التسجيلي والتوثيقي، وهذا دور متحقق فيها ولا شك، ولكنه يخبِّئ في ثناياه ذات السارد التي تلونه بدلالة ذاتيتها المنتمية إلى موقع لم يعد يعيش هذا الواقع. وقد نقول للوهلة الأولى إنها نوستالجيا رومانسية تندفع كما هي كل نوستالجيا بدافع الشعور باقتراب النهاية، وكما هي كل رومانسية بتوق إلى عالم الفطرة والبراءة والعذرية والطهر وذلك في قبالة الحاضر الذي يغدو بائساً في كل لوعة نوستالجية، وفي قبالة المدينة التي تغدو ضيقاً وانحباساً وتلوثاً ونفاقاً وقهراً في كل رؤية رومانسية.

لكن ذلك لا يستقيم مع منطق السخرية والنقد والكشف والتسجيل الذي تنطوي عليه الرؤية السردية المسلَّطة على القرية في الرواية، مثلما هي مسلطة على الحاضر بالاقتضاء الذي يجعل الإحالة على ماض صلة موصولة بانشغالات الذات في الحاضر ورغبتها في توسيع نظرها إليه.

إن الذات الساردة تظهر في لغة واصفة ذات وجهة تقويمية أي تحمل قيمة وتثميناً أو وجهة عاطفية تحمل تأثراً وانفعالاً، مقسومة في وجهتين متعارضتين: أولاهما، في جهة صالحة وطفليها ومن يقف معها، والثانية في وجهة الضد لها، أي في وجهة عامر والفقيه والعجوز وابن رابح. ومقسومة من جهة ثانية بين صالحة والقرية بمعنى معين والراوي من جهة والزمن الجديد الذي قدم بالميكنة والتقنيات الحديثة وبالانفتاح والتواصل، ومقسومة في جهة ثالثة بين صالحة في مستوى

معين والراوي من جهة والقرية في قهرها وعنفها ودونية المرأة فيها من جهة مضادة، وعيشها على ثقافة موروثة لا تحول.

وتظهر هذه اللغة في ملفوظ الراوي وفي ملفوظ الشخصيات المباشر أو المختلط بصوت الراوي. والأمثلة على ذلك كثيرة:

أ ـ فالراوي يصف ضرع البقرة الممتلئ بأنه «سينال فرك يدين بضتين قويتين (ص526)، ويصف وجه صالحة بأنه محاط بالسواد، طيِّب مألوف أمومي، وعلى قسماته الفخارية حزن مختبئ وابتسامة منطفئة على شفتين رخوتين ملمومتين (ص533) وما عرف عنها ذات واجب أنها ناقصة، بل تبذل الواجب أفضل مما يدفعه بعض الرجال (ص567 ـ 568).

ويروي الراوي تأكيد صالحة لابنتها «أنها بنت حرة تعتمد عليها، وتنفعها وقت الحاجة» (ص528)، كما يروي جواب صالحة للعجوز بأن دمعتها لم تجف بعد على المرحوم (ص534) وكلامها الباطني مختلطاً بصوته: «ليست صالحة بنت أحمد بناقصة في تدبير حياتها وعيالها... كانت مثل أعز القوم، ليست بحاجة إلى رجل يخطفها من بين عيالها» ص534).

ولا يميز بيوت الآخرين عن بيتها سوى أنها حرمة في عين الرجال (ص568)، ويقول الراوي عن جارة صالحة: «كانت جارتها بعيدة في فهم حاجات الزمان» (ص595).

ويروي الراوي كلام صالحة الباطني مختلطاً بصوته: «بكرة يقول

لسان المتشدقين انظروا باعت عيالها لتتبع خيال شبابها... سيقولون نسوان ناقصات العقل والدين، ذهبت وراء رغبتها» (ص534 ـ 535). ويقول ناقلاً هاجسها: «لم ترد أن ترفع عليه الصوت، عيب لو علم الناس مجيئه في خبايا السكون» (ص537). ويَرِدُ قول سعيدة مباشرة مجيبة الطفلة التي دعتها إلى الذهاب عند صاحب السيارة ابن رابح وقد اجتمع الأطفال حول سيارته «لا.. عيب، هذا غريب» (ص583).

ويروي الراوي شعور صالحة عند مقتل عامر بيد مرزوق التومي، فهي «لم تر في قتلة عامر أمراً يفرح صدرها، بل إنها ردت حين علمت بذبحه، دون تسمية القاتل: الله يذبح من ذبح رفيقه» (ص667). وبعد عفو عزة عن قاتل أبيها، أضافت بعد وقفة رأت فيها الرضا على وجوه القاعدين: «عمي مرزوق، رجال طيِّب.. يعرفه الصغير والكبير» (ص661).

ويَرِدُ قول واحد بشكل مباشر مخاطباً عامر في مجلس الفقيه «اسمع يا عامر.. هذا مجلس حق، ما فيه كبير ولا صغير، ولا حرمة ولا رجال.. إن كنت فعلت خيراً يبقى لك، وإن كنت فعلت شرّاً يبقى عليك» (ص576). ويقول الراوي عن عامر «كان يعلم أنه إذا لم يخضع لحكم الجماعة... فإنه سيُنْبَذ، وسيقاطع في كل الملمات، التي لا يمكن لأي فرد في القرية، الاستغناء عن اليد الكاملة للجميع في الطيِّب والبطَّال» (ص579).

وتقول العجوز مرغِّبَةً صالحة في الزواج من عامر: «مثلك لا تقعد دون رجل، يحميك ويحمي أطفالك، ويصون أرضك وحلالك»

(ص533). ويضيف الراوي واصفاً العجوز في صدد إقناع صالحة: «وراحت تنثر القول، من فم وسيع كفم القربة، وتسوط بيديها ما قدامها من فراغ» (ص533). وبعد سماع العجوز رفض صالحة فكرة الزواج: «وقامت... وهي تبتلع همهمات معوجة بعد مضغها في فمها الواسع» (ص535).

ويَرِدُ مختلطاً بين قول الراوي وحديث صالحة الباطني، بعد أن حبست لسانها عن أن تطلب من عامر كيلة واحدة من الحنطة: «فهذا رجل لا يخفى لؤمه على أحد، ويراهن ويضارب بالمال، ويربي على الآخرين أموالهم، وبيته يكتنز بالحرام، ولم يأت يعرض عليها يد العون، إلا رغبة في الزواج مَنَّى بها نفسه منذ القديم.. رغبة في البيت والمزارع والحلال.. يضيفه إلى ما ملك من حقوق القوم» (ص537). وفي مجلس الفقيه أثناء مناقشة شكوى صالحة «كان عامر يجمع كل قوته في بلاعمه... ويدحرج عينيه الغائرتين، كعيني مقتنص» (ص575).

وتبدو رائحة فمه الكريهة كما سمة خاصة تعلنها الرواية وتكررها (ص539، 574) وتتم السخرية به في رواية غير مباشرة لحديث العجوز الباطني وهي تشعره ببعض الأمل في أن تذعن صالحة بعد رفضها إياه، فقد «كانت تحابس ضحكاً مسخراً في داخلها، وتأوي إلى إشفاق على أمل لن يأتي إلى عامر الذي يحلم بالأرض والحلال وبالزوجة الذليلة المطيعة» (ص557). وصفات صالحة التي تتردد على لسان عامر مثل «ما لهذه العوجاء؟» (ص557) و«قل لتلك المحمومة» (ص557).

ويأخذ زوج عزة الذي لم يحضر باسم ولا فعل في الرواية صفة منقولة بالإسناد إلى المجموع في كلام الراوي، فهو «الذي (لا ينش الذباب) كما يقولون» (ص539).

أما الفقيه فيوصف من قبل الراوي حين أخذ في الكلام في مجلس شكوى صالحة: «تنحنح الفقيه.. قال وهو يدير وجهه الدائري الغث» (ص574). وبعد هجوم الرجل الكبير بالكلام على عامر «ذهب (=الفقيه) يخلل بأصابعه لحيته السمينة، ويغمض عينيه، ويبرطم بكلام لا يسمع» (ص578). وابن رابح كان وهو قادم في سيارته إلى القرية: «يتطلع بعينين فارغتين من خلال الزجاج، إلى البيوت، والناس، والحلال، ودهشة الأطفال» (ص581).

هكذا نرى في مجموع هذه الصفات التقويمية والعاطفية قصداً غالباً إلى الإعلاء والثناء موجهاً إلى وجهة صالحة ومدار العامل الذي تمثله، وأبرز صفاته المادحة التضحية والاضطلاع بالمسؤولية والعمل الجاد والاتصاف بالخصوبة والقوة والحس الإنساني الذي يبدو عطوفاً حنوناً وفياً وتعاونياً وتصالحياً ومتسامحاً وبلا رغبة في الانتقام.

وتغدو هذه الأقوال عيِّنة لمنظور الذات السردية في وقوفها في هذا المدار من الرؤية واتصافها به أو توقها إليه، وهو منظور يعكس مشاغل الذات السردية في مستوى الحضور الذي لا مبرر لحكاية الماضي دون أن نأخذه في الحسبان.

لكن هذه الملفوظات في دلالتها التقويمية والعاطفية، وبإزاء المدح والثناء وفي موازاتهما، لا تخلو من النقد والكشف والطعن والانتقاص سواء في وجهة صالحة ومدارها أو في وجهة القرية وهويتها.

فالجارة الممدوحة من الراوي لأنها بعيدة في فهم حاجات الزمان، تشي بما ينقص صالحة التي تغدو هنا في معنى الجمود والانغلاق أمام الجِدَّة والتحوُّل اللتين تقتحمان القرية تدريجياً. والتساوي الذي يعيشه بيت صالحة في القرية مع بيوت الرجال مخروق بأنها «حرمة في عين الرجال»، وملفوظاتها عن ألسنة المتشدقين، وترداد خشية العيب، يلغي أصالة المعاني التي تصنعها صالحة، ليحكمها بما يحكم القرية من مقولات وعادات.

وهو المعنى الذي يطعن في القرية في ترصدها لأبنائها وخصوصاً النساء بإحكام طوق الرقابة عليهم، وشد وثاق فرديتهم. وبالقدر نفسه نلمح الكشف عن ذكورية ثقافتها التي تتيح للرجل ما لا تتيحه للمرأة، وتسمح بالاستبداد والقهر والعنف بل تقوم عليها من حيث هي مفعولات للثقافة فيها التي تبدو أخص خصائصها في الماضوية والثبات.

ومن غير شك فإن التعليم وتوارد التقنيات والسلع الحديثة ومن بعد ذلك الطريق المعبد لا تقوّي دلالة القرية بل تضعفها، ولا تصونها بل تخترقها وتقتلعها. وبالتلازم والاقتضاء فإن تلك الدلالة النقدية

والكشفية هي منظور الذات السردية التي لا تجد نفسها في الثبات بل في التغيُّر، ولا تصنع معناها في الاتصال بل في الخرق.

وإذا كانت الذات السردية تعيش الحضور لا الغياب والمستقبل لا الماضي، فإن القرية من هذه الوجهة السردية تحمل معنى مزدوجاً بين الماضي الذي ورثه الحاضر، والحاضر الذي فقد الماضي. وهكذا نغدو بإزاء هوية متصدعة، وذات منقسمة. ذات سردية وذات إيديولوجية، ذات تعيش الحاضر، فهو شغلها وتعيش الماضي الذي هو ذاكرتها وحنينها وقيدها، وذات متموضعة في مقام سوسيوثقافي ولكنها ذات إنسانية وكونية تبحث عن وجود إنساني حر وعادل.

السلطة: الصراع ضد التغيير

التغير ونظرية السلطة

لم تكن السلطة في يوم ما شيئاً زهيداً تتجاوزه المطامح وتتخطاه الآمال. لقد كانت دوماً مصدراً للحس بالزمن وصياغته في المجتمعات، بحيث تغدو الفضاءات الاجتماعية حلقات تاريخية تستدير حول السلطة بمعانيها المختلفة. امتلاك السلطة للزمن يجعلها في مركز التغير والتغيير، على النحو الذي يولِّد المفارقة بين تغيُّر تصنعه السلطة وسلطة يصنعها التغيُّر... ومن ثم تبقى كل سلطة كلفة بثباتها في المركز، ولحوحة على ألا تتغير... هذا هو المنطق النظري الذي يمكن أن نعاين به العلاقة بين الزمن والسلطة والتغيير.

لكن هذا المنطق النظري ينحل، واقعياً، في علاقات شاملة تغدو السلطة بعض صنائعها، وتترتب في سياقها الشامل الذي تتبادل فيه صيغة الفعل والانفعال، فلا وجود لسلطة بشرية تملك الفعل فقط امتلاكاً مطلقاً. تبادلية الفعل والانفعال، هذه، من السلطة وعليها... يحيلها إلى بؤرة تنتج مجتمعها وتنتج عنه على مستويات الثقافة والمعرفة والقيم والاقتصاد وعلاقات المجتمع.

هكذا تغدو السلطة، كيفاً وكماً، وجوداً حياً ومؤثراً على سيرورة الحركة البشرية روحياً ومادياً. ومن هذه الزاوية، تحديداً، يمكن مقاربة

النصوص في تشكُّلاتها المفهومة والملموسة، سواء كانت عادات وعلائق اجتماعية، أو مظاهر عملية ومسلكية، أو طرقاً في الإدارة والتنظيم والعمل والإنتاج، أو علامات مائزة في العمارة والفنون التشكيلية، أو مدونات لغوية أدبية، يمكن مقاربتها في ضوء سلطة ما، ليس للكشف والتجلية، عن وقائع الامتثال والتمثل فيما هو قائم وخاص،فحسب، وإنما للوعي بدلالات أبعد غوراً وشمولية وإنسانية.

في النصوص الأدبية كانت السلطة دائماً موضوعاً أثيراً سواء تجسدت في فرد، أم اختزلتها فكرة، أم مثّلها سلوك، أم رسمتها أسطورة، أم استشرفها خيال... كأنها، في قبْليَّتها لأي تصور لعلاقة بشرية، الزمان والمكان في تصور الوجود الفيزيائي تقليديّاً. ومن « دبشليم « إلى «شهريار» ومن الملك «لير» إلى « كليوبترا « ومن المديح إلى الهجاء ومن الشعر إلى السرد ومن الأدب إلى التاريخ... تتجلّى للمرء تلك المساحة الغنية التي قارفها الإبداع الأدبي من أجل الاحتيال لوجوده وتفكيك ما يطوِّقه من رأي ورؤية واستشراف كينونة فاعلة وقادرة على أن تصوغ وعياً ما بالواقع.

لكن موضوعة الصراع على السلطة وفيها تنقلنا، نصوصيّاً، إلى زاوية للنظر تمكننا من معاينة السلطة من داخلها، حيث تكف السلطة هنا عن توسل الأدب واستخدامه ويكف الأدب عن توسل السلطة واستخدامها، مخلياً المساحة لنوع من الانفتاح الذي يستثمر المعاني

الزمنية في السلطة ويعيد إنتاجها بشفافية تهتك الستر وتميط اللثام وتنطق المسكوت عنه وراء دعاواها.

الصراع على السلطة وفيها بعدٌ غني بإحساس الزمن، وسبب هذا الغنى كيفية التغير وكميته في التاريخ بوصف ذلك محصلة للصراع مطلقاً وللصراع على السلطة تخصيصاً. أن تحس بالزمن يعني أن ترى التغير وتعيشه؛ فالسكون المطلق هو توقف الزمن، أي اللحظة المعادلة للموت بيولوجياً. وازدياد كثافة الإحساس بالزمن هو ازدياد لوتيرة الوعي بالحياة أي الوعي بمعاني القدرة على التحكم والسيطرة وفرض الإرادة، وهي المعاني التي تنتجها السلطة التي تغدو مطلباً لمتعدد عبر تغالب واصطراع.

هذا البعد الغني بإحساس الزمن في موضوعة الصراع على السلطة هو ما أنتج المدونة التاريخية بكيفية سردية، وهو أيضاً ما استدعى الرواية والمسرحية من زاوية اتساعهما تقنيّاً لبناء هذه الموضوعة وقدرتهما على تحليل وتركيب معناها وتخليقه، وهما فنان زمنيان بامتياز.

في رواية «دنسكو» (2000) يحيل غازي القصيبي السلطة إلى نص سردي يقتحم فوقيتها ويفككها إلى مفاصل لا يتم التعرف على أجزائها إلا في إطار كليتها بوصفها جهازاً، وهو جهاز يستمد من (الزمن) ومن (الشخصيات) الساعية إلى السلطة والمنتفعة بها والمهمَّشة على متنها، مادة لحدث التسلط الذي ينبني بطريقة تُمَسْرحه بقدر ما ترصده وتقصُّه. وبين مسرحة الحدث وسرده، وبين موقف الراوي ومواقف

الشخصيات، وبين الكلام وما وراء الكلام ـ مساحة ثرية بالتدليل المزدوج لتيمة التسلط وبه.

هذه الرواية تحكي حدث التغيير للسلطة في (دنسكو)، وهو حكي يبتدئ بتمهيد يقرر أن حوادث هذه القصة «الخيالية» تدور في منظمة دولية خيالية تسمى باللغة العربية: إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم، وتعرف باسمها المختصر: دنسكو. ثم تتوالى فصول الرواية معنونة بأدوار الشخصيات أو أسمائها أو بأبرز المفاصل الحاسمة في نمو الحدث الذي يستقر مركزه على تغيير المدير التنفيذي للمنظمة بعد أن انتهت فترة المدير الحالي.

ولا ريب أن القارئ للرواية سيتلبَّس، في مبتدأ الأمر، بدلالة غير أدبية تعود إلى اقتران الرواية في الوعي بتجربة كاتبها في الترشح لمنصب المدير العام لليونسكو عام 1999م. وهو اقتران يحيل النص من الأدب إلى التاريخ، ومن الخيال إلى الواقع، ومن الرواية إلى السيرة، ومن الخلق والإبداع إلى الوصف والتدوين ... الأمر الذي ينتهي إلى تقزيم دلالته وتحجيم فضائها وتقييد مدارها المفتوح، فيُستبدَل الانغلاق على الواقع بما ينشأ عن النصوص الإبداعية من دلالات مرنة وذات مدى أكثر شمولاً من أن ترتبط بواقعة أو تقف عند معنى.

كأن القصيبي هذه المرة (وهي ليست المرة الأولى إذا تذكرنا ما أُثير عن روايته الأولى: شقة الحرية) كأنه على موعد مع تسلط تاريخه على نصوصه، وهيمنة دلالات الوقائع على دلالات الخيال في إبداعه.

لكن للقضية مستوى آخر كفيلاً أن يعفيـه من تصدير مثل هذه الرواية بأنها قصة «خيالية» تدور أحداثها في «منظمة دولية خيالية»[65] ذلك أن إحالة القصيبي تجربته إلى نص روائي تعني قدرته على التمرد بالوقائع من حسابات الحقيقة الشخصية المجردة والانفتاح بها باتجاه دلالة إنسانية مشخَّصة فنياً ـ تعني قدرته على أن يصوغ معنى أو بمعنى أدق أن يبحث عن معنى، وذلك هو مغزى الفعل الأدبي في تعاطيه مع المعاني بما يفتحها باتجاه ما هو أعمق وأشمل من التاريخ؛ فالعلاقة بين التجربة والكتابة هي دوماً قَدْرٌ من التحويل والتشكيل، وفي أدنى مستويات التحويل والتشكيل التي نقرأها في سرديات القصيبي لن نعدم الشهادة له إبداعياً.

القدرة على التحويل والتشكيل في (دنسكو) تترك مسافة فاصلة بين السارد وسرده، والمخرج وشخصياته. إنها كتابة غير مستبدة، أي أن حدث التغيير للسلطة يتحرك، إلى حد كبير، بين يدي القارئ وفق حوارية الشخصيات والمواقف.. وذلك هو المعنى الوظيفي لبناء الرواية بناءً يستثمر المفارقة بين طبيعة الحدث ومقوماته الرمزية وخاصية التحاور والتوازي والتقابل التي تبنيها الرواية باتجاه تأسيس معنى للحدث من داخله المتعدد والمتحد في وقت معاً بمعنى من المعاني.

---

(65) غازي القصيبي، دنسكو، بيروت: دار الساقي، 2000، ص11.

الصراع على السلطة في نص سردي

المدير التنفيذي لدنسكو الذي تجعله رواية القصيبي بؤرة التحول ومقصد التغيير لا يستسلم لهذا التحول ولا يذعن للتغيير، وذلك أمرٌ معتاد في أفق التلقي، لكن عادية هذا المعنى هي ما يغدو عبء الرواية التي تتضافر أدواتها على تحطيمه ممثلاً في شخص المدير التنفيذي واللعب بأعصابه وإثارته والعبث به.

رفْضُ المدير التنفيذي لتغييره هو ما يجسده رمزاً للاستبداد، ويحيله إلى مثال للسلطة التي لا تستمد معناها من موقعه بل من ذاته، ومن مصلحته لا من وظيفته، ومن الأنا التي تتضخم فلا ترى غيرها إلا هامشاً على مركزها وفرعاً لأصلها. إنه لا يرفض هذا التغيير فقط، بل يحزن وينكر ويحتال ويأتي من الأقوال والأفعال ما يمعن في رسم صورة كاريكاتورية له.

وبذلك تبدو العلاقة بين المنصب وحامله، والوظيفة وشاغلها، علاقة درامية متوترة ومرشحة لصراع يستبدل الشك باليقين، والخطر بالأمن، ويمضي بخيوط الموقف إلى تشابك وتجادل باتجاه أكثر من معنى محتمَل.

إن البداية التي تتحدث عن (البروفيسور روبيرتو تشاينتي) منفرداً وهو يتقلب في مشاعر تؤكد أساه وخوفه من أن يُسْرق منه منصب المدير التنفيذي، لا تلبث أن تنكسر فرديتها بدخول كبيرة مستشاريه

(سونيا كليتور) التي تغدو مثالاً على المنتفعين بشكل مباشر أو غير مباشر؛ فالتغيير تهديد لمصالحهم، لأنه بمعنى ما تغيير لهم.

هنا يغدو للرواية قدرة على الشفافية والبصر الذي يجاوز سطوح الأشياء بحثاً عن معناها، وهو معنى لا يتشكل في الأشياء مفردةً ومعزولة عن سواها، فالأشياء هكذا لا معنى لها؛ إن معناها في علاقاتها المختلفة مع غيرها. وهكذا لا يغدو لفردية البروفيسور روبيرتو معنى نترجمه في: سلطة المدير التنفيذي ـ إلا باستحضار علاقاته التي تبدأ من سونيا ومن يحيط بها ولا تنتهي عند الرؤساء والوزراء وأصحاب النفوذ.

سونيا، الآن، وجه من وجوه السلطة. وهي إذ تقوم بوظيفة كبير المستشارين فإن علاقتها المعرِّفة لها والمحدِّدة لدورها عملياً لا تصدر عن موقعها في سلّم السلطة بل عن علاقتها بشخص المدير وبشكل ذاتي وليس موضوعياً، ونفعي وليس عملياً. ومن ثم لا يغدو حرص البروفيسور على البقاء مديراً أكثر من حرصها. ويبدو الحوار الذي يدور بينهما دالاً على نموذج المناخ الذي يصنع فردية السلطة، ويبني هرمها. ويمكن أن نلمس من خلال هذا الحوار أبرز معينات تلك الدلالة:

1. لا تُبْدي عبارة البروفيسور وثوقية مطلقة في ثباته رأساً لهرم السلطة؛ إذ هي عبارة استدراجية تحمل الريب والتشكك، وتركن إلى بعض الإساغة والتعزية والتهوين في أن يترك موقعه. ووظيفة ذلك، في سياق الحدث، تأتي من تجديد

بناء السلطة عليه، ليغدو منتوجاً متجدداً في ثباته عبر ردود الفعل النقضية المستبسلة من قبل سونيا.

2. التأكيد على مجد السلطة وأبهتها، فالحوار يرينا من السلطة التشريف والتكريم والراحة والاطمئنان والعز والقوة والحرير والنعيم والأضواء والجماهير والهدايا والاستقبالات والميادين المسماة باسمه والطائرات الخاصة والبساط الأحمر في كل مطار ورؤساء الدول والوزراء والحاشية المحيطة وآلاف الرسائل التي تلتمس عملاً ... الخ وهو جانب نراه فقط من أجل حجب الدلالة الجارحة الغائبة وراء ذلك والتي يلخصها التساؤل: لماذا؟ لماذا كل هذا؟ من يصنعه؟ ولمن؟.

3. صناعة الوعي الذي يولِّد الفردية والإطلاق فيبني للسلطة مداراً مطلقاً لا نسبياً، ومغلقاً لا مفتوحاً، وجاهزاً ونهائياً لا تمحِّصه الظروف، ولا تختبره وتصوغه وتصيرّه الوقائع الفعلية. إن البروفيسور/ المدير (موصوفاً من قبل سونيا): إنسان غير عادي، إنسان عبقري، ليس كالإمعات الذين سبقوه، مكانه الطبيعي في هذا المقعد، مكانه الطبيعي عند دفة قيادة العالم، هذه إدارته، كل المنجزات منجزاته، كل المسؤولين مخلصون له.. (ص61،71،91) وهذا الخطاب الزائف المنافق أساس جوهري في تزييف وعي

التسلط وتبريره وصياغته مفرداً.

4. ثلب التغيير والقدح في التجديد ... « فالدماء الجديدة هذه الأيام لا تحمل سوى فيروس الإيدز» (ص81) و«من يحتاج إلى دماء جديدة إذا كانت الدماء القديمة تعمل بكل حيوية؟» (ص81) و«الملل طبيعة البشر الغادرة» (ص81). هنا تثلب سونيا التغيير من أجل تبرير الثبات، وتعيب الدماء الجديدة لتسوِّغ القديمة، وتنكر الملل الذي يقترن في عبارتها بالغدر لتجعل الوفاء قانون علاقة أخلاقية للثبات.

أي أننا أمام منطق عكسي لعلاقات الجدة والتغيير بما يناقضهما بحيث يتأسس في الوعي ـ مطلقاً ـ قاعدة الأصل للثبات والقديم والفرع للتغيير والجديد، بما يحجب حقيقة أننا لا نعرف ثباتاً ولا قديماً إلا بالتغيير والتجدد، وهما الحركة التي يستطيع الوعي أن يجتلي فيها حقيقته التي لا تتحقق في السكون المطلق.

5. التأويل لمواد القانون وبنود النظام والقرارات، فسونيا تقرر، في مواجهة أحد القرارات، أنه: «لا يوجد قرار غير قابل للتأويل والتفسير» (ص91) والمستشار القانوني يقول: « أعددت مذكرة قانونية وافية أثبتُّ فيها بما لا يقبل الشك أن هذا القرار لا يسري على السيد المدير التنفيذي الحالي، لأنه صدر خلال ولايته، ولكنه يسري على أي

مدير تنفيذي قادم. ولو قلنا بسريانه على المدير التنفيذي الحالي لكان معنى ذلك أننا نجري النص بأثر رجعي... الخ» (ص12).

إن التأويل هنا بما يعتمده من لعب بالدلالة وتصريف للقول واستثمار للمساحة التي تفصل بين اللغة والواقع، والصور الذهنية والأشياء، والمجاز والحقيقة، والرسالة والسياق ـ هو إنشاء لمنطقة (السر) التي تقود إلى ما هو معتاد من حساسية تجاه السر ومن يملكه، ولهذا يرى أمبرتو إيكو، في إطار حفره عن جذور خفية لأشكال التأويل: «أن تلاشي النموذج الهرمسي قد قاد إلى الاعتقاد بأن السلطة تكمن في جعل الآخرين يعتقدون في أن جهة ما تمتلك السر السياسي. والسر ـ ينقل عن جورج سيمال ـ يمنح من يمتلكه موقعاً استثنائياً. فالسر شبيه بجاذب مغناطيسي له محددات اجتماعية خاصة»[66].

هكذا يغدو التأويل فعل صياغة للمعنى وتشكيل للمعرفة مثلما هو امتياز سلطوي، فالمؤول (اسم فاعل) يملك حقاً يستمده من سلطة ما، ويملك وصاية على المعرفة بمعنى من المعاني، لهذا كان التأويل ـ في هذه الوجهة وبشروطها ـ مستوى باطنياً ومجازياً في دلالة النصوص، أي أنه خاص وليس عاماً ومحتكَر وليس مشاعاً، وإيديلوجي وليس معرفيّاً، وهو أداة مثالية لفرض الذات وإقصاء الآخر. ومن المؤكّد

(66) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2000، ص 41.

أن فتراته الخصبة تاريخياً ستكون في لحظات التحوُّل التاريخي وفي لحظات الانغلاق وانسداد مجرى الزمن، ففي الحالتين تغدو المعرفة وسيلة تكييف تاريخي أكثر من كونها وسيلة تنوير وتحرُّر من عقال الجهل.

نخرج من الحوار ـ إذن ـ وقد تشخصنت السلطة في دنسكو، فلم يعد المدير العام نتاج المؤسسة بل أصبحت المؤسسة نتاج المدير العام/ البروفيسور، أو هكذا يريد لها أن تكون.

الحياد والتعدد

للحكمة مدارها الساطع الذي يؤلِّف الضمير على نقاء الفكرة ونزاهة القصد. وذلك ـ في المطلق ـ ظمأ الإنسانية الذي لا ترتوي منه إلا وهي تتخيل وتحلم، أي عندما تتحرر من عقال واقعها ونسبية معقولها الذي لا يكتمل تكوينه طالما بقي هذا المعقول مفتوحاً على التجربة والعمل والنظر والتأمل.

لكن الحكمة من منظور أخلاقي إنساني أفق لسؤال العدالة والمساواة، فالحكيم حكمٌ وحاكم وصواب الحكم والحكومة العدل ولا عدل بلا مساواة. الحكمة هنا متكأ لنقض معاني التفرد والاستثناء والنفي وظروف الفوقية الظالمة، وبذلك تغدو مضمراً لمجادلة ما ينشئه مدير دنسكو في رواية القصيبي من تلك المعاني، وهو مضمر لا تستطيع الرواية أن تراقب صمته عن كثب، فعليها أن تنطقه وأن تخرجه إلى ضوء البيان ليتحدث ويحكم على النحو الذي نقرأه في فصلها المعنون بـ «مجلس الحكماء».

إن المجلس هكذا منعطف يرفد بنية الرواية بمزيد من الحوارية التي تنشأ عبر اختلاف الوظيفة والمدلول وتعدد الصوت. وهو اختلاف يؤسس للعقل مقابل الخيانة، وللعدل مقابل الظلم، وللاختيار

مقابل الفرض، وللمحاسبة مقابل المجاملة، وللشفافية مقابل التعتيم، وللمصلحة العامة مقابل المنافع الشخصية...

أي أننا ـ سرديّا ـ أمام ناتج لجدلية التضاد التي لا تخلص فيها المعاني والمواقف إلى لونها الصريح الواحد، ولا تمحضُنا بياضها المطلق أو سوادها الخالص، بل طيفها الذي لا يختصره لون ولا يوحده معنى.

يخاطب رئيس مجلس الحكماء زملاءه الحكماء بشأن اختيار مدير جديد لدنسكو فيقول: «ولا أظنني في حاجة إلى التذكير أننا أقسمنا يميناً مغلظة عند انتخابنا بأن نصرف النظر عن أية اعتبارات قارية، أو وطنية، أو شخصية، وأن ننظر إلى مصلحة العالم كله» (ص25). هنا إعلان للحياد، والحياد هو منطق الحكمة. الحكمة محايدة لأن العقل ـ مطلقاً ـ كوني لا إقليمي، وإنساني لا عنصري، وكلي لا جزئي. الحياد منطق الحكمة ووظيفتها، بلا حياد لا ترى إلا ما يعجبك، بلا حياد كأنك لا ترى.

إذن، فلنعدّ الحياد بطلاً يصنع الرواية بقدر ما تصنعه، ويقف فيها وتقف به. إنه سقف الممكن وأفقه الشفيف الذي يعادل استقلالية القضاء وسيادة النظام والقانون، حيث تتحرر الرؤية من الهوى والحاجة والضعف ... حيث تحايد لترى، وتستقل لتعدل. الراوي ـ بالنتيجة ـ لا يملك نسباً لقارة أو وطن أو شخصية تماماً كما هو حال رئيس مجلس الحكماء الـذي يتولّى ـ عرفاً ـ رئاسة المجلس لأنه: « لم تنتخبه قارة بعينها.»

الاستقلالية هنا على نحو ما ينهض بها درامياً رئيس مجلس الحكماء، وعلى نحو ما تنهض بها صيغة الخطاب الروائي، بالمفهوم الذي يستمد أساسه النظري لـ (الصيغة) من تودوروف حين يعني بها الطريقة التي يقدم بها الراوي القصة[67]. هذه الاستقلالية محك دلالي في سياق من طوفان التطويع والاكتساح والإغراء وسك المعرفة واحتكار المعنى الذي تمارسه السلطة المتنفذة التي يغدو شخص المدير مركزاً لإنتاجها.

هل جاءت الحكمة ـ إذن ـ من صفة الاستقلال؟ !. إن القاسم المشترك بين الراوي والحكيم (رئيس المجلس) يكمن في أن كلاً منهما ينظر إلى الحدث من موقع مستقل، ومن ثم يتبادلان المقومات ويفيدان وظيفياً من دلالة الحكمة، فيكسب الراوي حصافة الحكيم ويقبس من سلوكه الذي يعلو به عن الحدث، تماماً مثلما يستعير الحكيم عين الراوي ليرى الأشياء وقد احتفظ بمسافة معقولة لإمكانية النظر.

صيغة الخطاب في رواية «دنسكو» ـ إجمالاً ـ يغلب فيها العرض لا السرد، فيستبد العرض بمساحة الرواية تاركاً أسطراً متناثرة وقليلة لسرد يأخذ هو الآخر ـ بطابعه التسجيلي ـ منحى العرض ويمعن في تأكيده. ومع أن الراوي يتخذ صفة الراوي العليم إلا أنه لا يقتحم القصة بل

---

(67) Tzevtan Todorov, *Genres in Discourse,* tran. Catherine Porter, Cambridge Univercity Press، 1990, p. 40

يتراوح دوره بين الحياد والانتقاء والشكل المسرحي والكاميرا بحسب تسلسل تصنيف نورمان فريدمان لعلاقة الراوي بمادة الرواية[68].

وبذلك تبدو تلك المادة من خلال الحوار بين شخصياتها، أو الحوار الذاتي والتداعي الحر الذي يرتاد مستوى ما قبل الكلام من الوعي وهو المستوى الذي يصفه روبرت همفري بأنه: «لا يخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم المنطقي»[69] واستقل بذلك ـ مثلًا ـ الفصل السادس من الرواية. بالإضافة إلى صيغة العرض للأخبار والإشاعات التي رافقت الحملة الانتخابية فيما يشبه توليف القصاصات وجمعها تحت عنوان « الحملة الانتخابية » في الفصل الخامس.

هذه الأشكال المتعددة لصيغة الرواية في (دنسكو) تحمل بشكلها وبمضمونها وبالرؤية التي تصحبها دلالة ذات خصوصية مائزة في تأدية الحدث والكشف عن أعماقه وإعادة إنتاجه على المستوى الرمزي، ويمكن أن نقف على أبرز جوانب تلك الدلالة فيما يلي:

1. تركيب دلالة ذات شكل درامي وبانورامي يحمل إيحاء الإجراءات القضائية وشفافيتها. فتتجه الدوال إلى تحقيق معنى (العدالة) سواء في التقنين لإجراءات

---

(68) Norman Friedman, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,* in «*the Theory of Novel*», ed. Philip stevick, New york and London: macmillan, 1976, p.112.

(69) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي ، القاهرة: دار المعارف ، 1974م ، ص17.

الترشيح لمنصب المدير (على نحو ما دار في الحوار بين أعضاء المجلس)، أم في الكشف عن فساد الإدارة الحالية بدخول المحسوبية والعلاقات الشخصية في إدارة برامجها وتعيين موظفيها وصرف ميزانيتها (على نحو ما دار في الحوار بين رئيس المجلس وسونيا والمدير التنفيذي) أم في الملفوظ الذي يحدد العلاقة بين الإدارة من جهة والعالم من جهة ثانية وبين مجلس الحكماء. حيث يرد قول رئيس المجلس: «أنا رئيس مجلس الحكماء ومجلس الحكماء ضمير العالم» (ص13) وقوله: «مستقبل الإدارة أمانة ثمينة في يد مجلس الحكماء، أمانة لن يفرط المجلس فيها» (ص13).

2. هتك السر، ونقض ما تمتلك به السلطة (أو تعد لامتلاكه) من الاستثناء والثبات في الموقع. فالسر، هنا، بوصفه قدرة خاصة على امتلاك مفتاح المعنى، وصياغة شكل الحقيقة، يتعرض لاقتحام جارف من المعرفة الشاملة التي يغدو الراوي زاوية تسجيلها أو الإطلاع عليها وراء الأبواب المغلقة والشفاه الصامتة، في كل مكان وفي كل زمان. على أن السر هنا ـ بكيفيات متعددة ـ لا ينحصر في مكان لا يتعداه، لأن له أكثر من

جهة ويدخره أكثر من موقع وشخصية وحدث ودور...

هل نقول: إن في كل رواية قدراً من البوليسية؟ وإن كل راو هو محقق من طراز خاص؟. للمدير سره الذي يتشاركه مع كبيرة مستشاريه (سونيا)، ولكن للمدير ـ بعد ذلك ـ سراً من نوع يخصه دون غيره، تماماً كما هي سونيا، وكما هو رئيس مجلس الحكماء، وكما هم الحكماء، وكما هم المرشحون ... ولذلك تنتهي الرواية بلغز واضح ومبهم وسطحي وعميق وأحادي ومتعدد الجهات وملتبسها في وقت معاً، وأعني به خلوص نتيجة الانتخاب إلى (سونيا) حيث تعيد دائرة السلطة إنتاج ذاتها في تبادل بين المركز ولوازمه، والسلطان وبطانته، ليستدير المعنى، وتستحيل شحنته إلى السلب المساوي لدرجة الصفر.

هكذا تتحاور العدالة والخيانة، والإيثار والأثـرة، والحكمة والحماقة، والدور والشخصية، والرغبة والواجب ... ليس، فقط، من خلال تعدد الشخصيات، بل، أيضاً، من خلال تعدد مواقف الشخصية الواحدة (قارن ـ مثلاً ـ موقف المدير بين الفصلين: الأول والسادس، ورئيس مجلس الحكماء بين بداية الفصل الثاني ونهايته ... الخ)، وذلك للشفافية عن سخرية مريرة، تغدو كل شخصية دليلاً عليها فيما تمثله من موقف ومدلول: بإزاء غيرها وبإزاء الموقف القانوني والأخلاقي لدورها من جهة، وفيما تحتضنه من معان متضادة من جهة أخرى. وهو ما ينتج فنيّاً ما يعادل واقعاً إنسانياً يلهث في ظمأ الضرورة وقيد الغريزة، ولكنه ـ بخبث ـ لا يكف عن الحلم بحكمة وعدالة لا يلوثهما التراب.

سلطة التسمية

في تلك المنطقة الملتبسة بين التحديد والإبهام تقوم رواية (دنسكو) لغازي القصيبي. فهي داخل التاريخ وخارجه، وداخل الجغرافيا وخارجها في وقت معاً. العالم الذي تنتظمه دنسكو، بوصفها إدارة، مؤلف من ست قارات: القارة العظمى، القارة الجنوبية، عربستان، الفرنجة، الروسلاند، والقارة العذراء. والمرشحون عن هذه القارات أفراد بصيغة الجمع، ومجموع بصيغة أفراد لا فرق.

التسمية حد، والحدود قيود، والقيود سلطة، ومن يمنح الاسم يمتلك السلطة بكيفية ما. رواية (دنسكو) تعيد تشكيل العالم، تسمِّيه، أي تمنحنا المعرفة به وتقيِّدها. لا عالم خارج هذه القارات، ولا قارات غير ما تسمِّيه الرواية. المرشحون لا أسماء لهم، الإشارة إليهم، دوماً، تصطحب نسبتهم إلى قارتهم، وتحركهم في ضوء أدوارهم ووظائفهم، فأحدهم شاعر، والثاني ممثل، والثالث وزير مالية سابق، والرابع وزير جمهورية سابق، والخامس بروفسور، والسادس روبوت.

الأسماء فقط تمتلكها السلطة القائمة والمتنفذة ولوازمها: المدير التنفيذي ومستشاروه، هؤلاء فقط، يشار إليهم بأسمائهم الشخصية. الأسماء هنا جزء من صياغة مركز الحدث وبؤرته؛ فالمعرفة لغيره

تنشأ بالنسبة إليه. أسماء القارات ـ من ثم ـ لا تأتي من خارج دنسكو، إنها صناعتها المحلية، القارات خارج دنسكو مختلفة في عددها وفي أسمائها وفي صفاتها.

ومن هنا تنشأ دلالة الانطواء التي تفصل خارج دنسكو عن داخلها، ذلك أن السلطة في مركزتها لذاتها لم تعمل على تشكيل الداخل قياساً على الخارج الذي يمثل فضاءها العملي والحيوي، بل صاغت هذا الخارج على مستوى المعرفة وعلى مستوى الحدث بالقياس إليها، وعلى نحو لم نعد نجد فيه عالماً أو قارات خارج دنسكو إلا بمنطق آخرِ وقياس معرفي مختلف.

انطواء دنسكو على ذاتها كمدلول لدال التسمية التي تتحرك من (سلطتها التنفيذية) ضخّم هذه السلطة وضاعف من عددها وعدتها. حركة التسمية التي تمتلكها السلطة تتضمن حركة التعيين التي تمتلكها. التعيين (أي توظيف الموظفين) تسمية، فهو إنشاء لاسم الوظيفة وانتخاب لصاحبها. ومن ثم فهو ـ الآخر ـ دال من دوال السلطة. الإكثار من التعيين ـ بالنتيجة ـ هو ازدياد من معنى السلطة وتضخيم لها.

«حتى رئيس الولايات المتحدة الأمريكية ـ يقول رئيس مجلس الحكماء ـ لا يوجد لديه 50 مستشاراً» (ص36). المساعدون الكثر هم محل اعتراض يسخط المدير الذي يصرخ: « طبيعة العمل تطلبت تعيين الباقين. القارة العذراء، بموجب كل القرارات الدولية، تحتاج إلى رعاية خاصة، ولهذا قررت تعيين مساعد يتابع هذه الأولوية. النساء

لهن أولوية خاصة، ولا بد من مساعد يتأكد من أننا نسير في الاتجاه الصحيح. الشباب لهم ... الخ « (ص36).

المرشحون عن القارات الست جاء ترشيح كل منهم من رئيس اتحاد قارته «تلبية لرغبة المدير» و«تحقيقاً لطلبه « كما تكرر في عبارات مستشاريه لشؤون القارات. (ص68 ـ 69) وهي رغبة اقترحتها عليه كبيرة مستشاريه (سونيا) من أجل ألا يحصل أحد منهم على الأغلبية المطلوبة، وبذلك يضمن المدير بقاءه مديراً. هؤلاء المرشحون يصبحون بهذه الكيفية دالاً من دوال الاستحواذ والهيمنة التي ترتب العالم على المنظمة التي أنشأها، ويصل تضخم السلطة وتشخصنها في هذه المنظمة تلك الدرجة التي تحمل بعض ملامح الإطلاق وتعد به.

وعلى الرغم من أن المرشحين مختلفون بطبيعة انتمائهم إلى قاراتهم، ومختلفون فيما يمثلون من أدوار ووظائف إلا أنهم يتشابهون في وجوه تدنيهم إلى وحدة تتساوى فيها حظوظهم في الفوز ليؤول ذلك بهم إلى الفشل. وأهم وجوه تشابههم أنهم ذكور فليس بينهم امرأة وذلك ليس إيجابياً في ضوء الفضاء الروائي الذي تصنعه الرواية للمنظمة، أي أن فضاء دنسكو يقوم على منطق آخر مغاير للمُعْلَن؛ إنها بامتياز فضاء الجسد.

المرشَّحون ـ أيضاً ـ ينخرطون في سياق آلي يجعل كلاً منهم صدى للمقولات المفتوحة على التاريخ. وبذلك يغدو ملفوظهم النصي استعادة وتكراراً كما لدى مرشح عربستان الذي لا يكف

عن الحديث عبر أبيات المتنبي، ومرشح الفرنجة الذي يختفي وراء نصوص شكسبير، فيما يستخدم الآخرون لغة هي الأخرى علامة على آلية تجعل أحدهم روبوتاً لا يملك إجابة غير ما سبق أن بُرمج عليه، والآخر فريسة لشرود يخرجه من حدود واقعه الحي ولحظته المعيشة، والثالث تذكاراً منتفخاً بلحظته الماضية ومتوقفاً عندها، أما آخرهم فلا يملك في خطابه إلا لغة إحصائية ورياضية تجرِّد الواقع إلى هيكل عظمي في برودٍ وقطعية تقتل معنى الحياة وتلقائيتها.

هذه الميكانيكية التي تتأدى إليها الأقوال والأفعال بقدر ما تصدر عنها لا تختص بالمرشحين فقط إذ تدلنا الرواية أن المدير الحالي والحكماء والمستشارين فريسة لها بمعنى من المعاني، غير أنها تبدو أقل وضوحاً وتبلوراً وأكثر التباساً واختفاءً وتعقداً ونحن نتجه إلى رأس السلطة.

في الصفحات الأخيرة من الرواية حين يجمع الحكماء على انتخاب « سونيا « مديراً تنفيذياً جديداً، وتعود إلى شقتها قبيل منتصف الليل، تحمل حقيبة مليئة بالملفات، تفاجأ في ركن الصالون المظلم بالمندوب المؤقت لدولة القارة العظمى رقم 40، ترتبك وتسأله ماذا تفعل هنا؟ سوف أستدعي ... فيقاطعها بقوله: «ماذا أفعل هنا؟ سونيا ! ألم تدركي ما حدث؟ لقد اشتريناك. أصبحت ملكاً لنا. أشترينا جسدك وروحك وعقلك. وهذه العمارة».

هنا تتجرد الرواية باتجاه الإعلان لسخرية لا تخلو من إحساس

الفجيعة، إنها فجيعة البراءة التي تفر كالعصافير بحثاً عن فضاء طليق، فيما يفقد العقل حكمته ومغزاه تاركاً فراغاً من الإبهام الذي يلوب الإنسان في دوامته بحثاً عن معنى.

في نهاية الرواية لن يجد المرء خلاصاً تفضي إليه فصولها وأحداثها؛ فالنهاية هنا بداية تعطف الخبر على المبتدأ، والخاتمة على البداية، والمخرج على المدخل، وآخر الصفحات على أولها. ومن هنا يأتي بيت المتنبي:

وما قضى أحدٌ منها لُبَانته   ولا انتهى أرَبٌ إلا إلى أرَبِ

ليعترض، وحده، في وسط صفحة كاملة في أول الرواية، ملخصاً هذه الدائرة التي يلتقي طرفاها عن طريق النفي الذي يتسلط على فعلي: الانقضاء والانتهاء، محيلاً إياهما إلى استمرار التكرار وتجدد التشابه حيث يعود من جديد إحساس الصفر في حركة التاريخ وينعدم الزمن.

وحين تنتهي رواية القصيبي هذه إلى هذه النتيجة فإنها تفقد وظيفة الرسالة الموجَّهة، لتستبدل الصيغة الفنية بالمضمون، والخيال بالتاريخ، والإبداع بالتعبير، فتغدو عصية على الإسقاط، ومتمردة على الانغلاق في حقبه، أو الدلالة على زمن تاريخي. إنها المعترك الجمالي للحكمة الإنسانية المستحيلة.

فضاءات خانقة

عزازيل

يوظف يوسف زيدان في روايته «عزازيل» (2008) فكرة عثور الراوي على مخطوط تاريخي قديم، للمخايلة السردية بشاهد الصدقية الذي يجتاز به السارد المسافة بين زمنه وزمن الأحداث في الماضي التاريخي البعيد.

وهي فكرة مطروقة روائياً منذ سرفانتس في «دون كيشوت» (1605) إلى إمبرتو إيكو في «اسم الوردة» (1980) ودان براون في «شيفرة دافنشي» (2003) وغيرهم، فضلاً عن تجلي أشكال منها في الرواية العربية عند ـ مثلاً ـ أمين معلوف في «سمرقند» (1977) وعبد الخالق الركابي في «الراووق» (1986) و«سابع أيام الخلق» (1994).

لكن «عزازيل» تبدو أقرب إلى «اسم الوردة» من أكثر من جهة، فهي تضيف إلى اصطناع العثور على مخطوط، فكرة رحلة البطل؛ إذ يرحل كل من «هيبا» عند زيدان و«غوليالمو» عند إيكو رحلة طويلة تكتنفها المغامرة والأحداث الخطرة، والبطلان متشابهان إلى حد ملحوظ؛ فكل منهما راهب، وله شغف بالمعرفة العقلية والتجريبية، ويشتبك مع أسئلة تبحث عن قناعات عقلية ومنطقية تفضي به إلى اصطراع نفسي وديني، وفضاؤهما التاريخي يضاعف هذا التشابه إذ

هو فضاء الحياة الكنسية لزمنين متشابهين في جهات أبرزها: الخصومة للعلم والفلسفة، والموقف من المرأة، والتناحر المذهبي المتضمن للتعصب بأشكاله التي تحيل الدين إلى خدمة المصالح والسلطة الزمنية والاستعباد!

ولذلك فإن القارئ النموذجي الذي يبنيه كل من زيدان وإيكو في روايتيهما، هو قارئ متواطئ مع البطلين ومنفعل باصطراعهما المتعدد الوجهات، فهو يعيش العصر نفسه كما لو أنه زمنه الراهن، لأن الرواية تسقط الماضي على الحاضر في نوع من التماهي الذي يستحيل فيه الماضي إلى مرآة للحاضر بقدر ما يستحيل الحاضر إلى دائرة من دوائر التكرار للتاريخ الذي لا يعيد نفسه فحسب بل يبدو أنه هو هو لا يتغير ما دامت الأفكار التي يتحرك بها لم تتغير. وهو قارئ تستحيل الرواية لديه في إحالتها على التاريخي من الفرجة والتسلية إلى المعرفة والتعلم، فهو قارئ محقِّق، يفحص، ويدقق، ويتعرف، ويكتشف. ولهذا كان للرواية لديهما حكاية إطارية أو حكاية للحكاية، تبدأ عند زيدان بمقدمة المترجم التي تصنع هذا الوعي القرائي، وكأنك بصدد كتاب أكاديمي.

ولم تكن دلالة الترجمة على أن الكتاب أجنبي، فضلاً عن أنه قديم لأنه يترجم رقوقاً مخطوطة من القرن الخامس الميلادي، سوى مخايلة سردية تضاعف صرف ذهن القارئ إلى التأمل الموضوعي في ما يؤلِّف عالم الرواية المبني من علاقات الأحداث والشخصيات. وهي مخايلة تأخذ شحنة تشويق وأهمية من عدم ذكر اسم المترجم

وموته لأنه أوصى ألا تُنشر إلا بعد موته، ومن تعليق وإرجاء ـ إن لم يكن طمس ـ المعرفة بالراهب هيبا الذي كتب الرقوق روايةً لسيرته الذاتية التي لا تنفصل عن سيرة عصره، ومن التصريح بسبب الكتابة الذي تختلط فيه المعاني الدينية والدنيوية، بدءاً من دافعية عزازيل قرين الشر وعلته التي تُلقِي عليها النفس الأمارة بالسوء باللوم، ويستحيل إلى معنى لمبدأ الرغبة والغواية وما يتفرع عنه من صور العنف تجاه الآخر والاستبداد والتملك والتلطخ بالإثم الجسدي والروحي، وليس انتهاء بدافعية الاعتراف بالمعنى الديني الكنسي.

وهذا يعني أننا بإزاء مدوَّنة سردية سيرية وتاريخية توافر لها ما يحمي من أدنى أحاسيس الخوف الذي يحجب الحقائق. وهي حماية تخييلية تهدف إلى تأكيد شفافيتها وصدقيتها من جهة، وإلى الإعلان ـ من جهة أخرى ـ عن أن ما ترويه يُحَاط بالتحريم والتجريم والوعيد بالعذاب لا سيما في تكرار الوصف للرقوق المخطوطة بما يدلل على خطورتها على من له علاقة بها أو تعامُل معها، وهو المعنى الذي يجعلها موجَّهة لقارئ غير مدجن أو مأسور إلى غير حريته ومسؤوليته الذاتية. ويضيف المترجم إلى ذلك ما يضاعف من الثقة بها في تأكيده صحة الشخصيات الكنسية ودقة الوقائع التاريخية التي أوردتها، وفي وضوح خطها، ومراجعتها على يد كبير الرهبان بدير السريان بقبرص، ثم إلحاق بعض الصور المرتبطة بأحداثها.

وتبدو وجهة النظر التي تُروَى الرواية من زاويتها على درجة عالية

من الأهمية البنائية لخطاب الرواية ومن ثم للقارئ الذي تبنيه. فبعد أن نجاوز مقدمة المترجم تلك، ندلف إلى سرد يرويه متكلم عن ذاته، هو الراهب هيبا، مستهلاً تدوينه بابتهال وإشارات إلى عصف زمانه، وإلى غربته، وأن الله هو من يعلم باسمه الحقيقي، ومؤسساً لتعاقد مع قارئه حول عزمه على كتابة خطيرة، هي «كتابة ما كان وما هو كائن من سيرتي»(70) ويذكر تاريخ هذه البداية في ليلة السابع والعشرين من أيلول (سبتمبر) عام 431م.

وتمضي السيرة لتوالي أحداثاً عاصفة للراهب، تمتد إلى ما يقترب من أربعين عاماً قبل هذا التاريخ، فقد ارتحل من قريته على أطراف أسوان في صعيد مصر، إلى أخميم، ثم الإسكندرية، وشهد صراعات دينية مذهبية استحال فيها الدين المسيحي الذي يدعو إلى المحبة إلى تعصب لا يقبل الآخر، وكانت النتيجة مذابح مستمرة تبدأ بمقتل والده الوثني أمام عينيه على يد متعصبين مسيحيين، ثم يشهد التمثيل بجثة أستاذته الفيلسوفة هيباتيا التي توقَّد ذهنه بأفكارها المتبحِّرة في الرياضيات واشتق اسمه من اسمها، ومقتل أوكتافيا المرأة التي علمته أن المرأة إنسان، ولا تنتهي المذابح عند المغايرين للمتعصبين بل تستشري في الصراع الذي تصدَّعت به أجنحة الكنيسة المسيحية نفسها فتُحرَق الكتب وتُحَرَّم الأناجيل التي لا يعترف بها المذهب المتسيد. ويرتحل إلى القدس حيث يقابل القس نسطور ويتعلم منه ويعجب

(70) يوسف زيدان، عزازيل، القاهرة: دار الشروق، 2008، ص14.

بأفكاره الدينية التي لا تؤله بشراً، وتنتهي به الرحلة إلى أطراف حلب حيث الدير الذي يكتب سيرته فيه ليقرأها الناس بعد موته.

وإذا كانت الرواية تدلل بسيرة الراهب على أحداث تاريخية وأسماء حقيقية، فإنها تصنع الراهب بوعي ليكون بطلاً لمعانيها التي تترامى إليها، سواء في طريقة سرده التي تسهب وتستقصي وتمطط زمنها الروائي في مواضع بعينها مثل وصف حضوره محاضرات هيباتيا ونقله أفكارها ومقتلها الشنيع بعد ذلك، أم في سلوكه الذي يدلل على عقلانيته وتسامحه وقبوله للتعدد واحترامه لعقائد الآخرين.

وفي رده ـ مثلاً ـ على اتهام أوكتافيا للتوراة وشتمها، يقول: «ولكن مهما كان، فلا يجوز لإنسان إهانة عقائد غيره من الناس وإلا لهانت كل الاعتقادات وأهينت، ولم يصح أي دين لأي إنسان» (ص120). وإلى ذلك يتصف بإجادته للغات عديدة، وقد قرأ كتب فيثاغورس وقرأ لأفلوطين وأوغسطين ولآريوس وشيشرون، وسرده مليء بأسماء الفلاسفة، وأفكار تدور في بيئات عديدة منها أفكار إسلامية للمعتزلة وللمتصوفة... إلخ. وهو في غضون ذلك كله يبدو باحثاً عن السلام بقدر ما يبحث عن المعرفة وباحثاً عن الإيمان والاطمئنان بقدر ما يلح على أسئلة تورثه القلق وترفعه عن مستوى همومه كفرد إلى هموم الفكر الإنساني عموماً في الوجود والاتساق.

هكذا تغدو «عزازيل» صناعة روائية ثقيلة ودقيقة وعميقة، وهكذا تفيض بالمعرفة التي لا يضعها مؤلفها بطريقة وعظية أو تلقينية على

ألسنة شخصياته، وإنما يخبئها ـ على طريقة إيكو في تمييزه المعرفة التي تفيض بها الرواية ـ في العلاقات الإنسانية وصياغة الوضعيات ونمط تصورها، أو بتعبير بارت في التلفظ لا في الملفوظ.

اختلاس

تنتمي رواية هاني نقشبندي «اختلاس» (2007) إلى سياق الكتابة النسوية، إجمالاً، من حيث هي معنية بقضية المرأة بالإحالة على الوعي النسوي بالذات والثقافة والمجتمع والتاريخ، الذي أنتج رؤية تدافع عن الأنثى وتعترض على العنف والأحادية والاستبداد الذكوري. وهو، من ثم، وعي لا يخص المرأة، بالنتيجة، بل يجاوزها إلى المجتمع وإلى الإنسانية، فهو في الصميم هم للثقافة السوية والمستنيرة المنسوبة للرجل مثلما المنسوبة إلى المرأة.

ولا عجب، عندئذ، أن يصبح بعض أبرز أعلام الكتابة النسوية رجالاً، وأن تأخذ في الرواية السعودية، على وجه الخصوص، مساحة جزئية أو كلية ـ مثلاً ـ عند عبد العزيز مشري في «الغيوم ومنابت الشجر» (1988) و«صالحة» (1997) ومحمود تراوري في «ميمونة» (2001) وإبراهيم شحبي في «أنثى تشطر القبيلة» (2002) وفي «القارورة» (2004) ليوسف المحيميد... إلخ.

إن العنوان «اختلاس» يؤكد فعل الرواية الكشفي والاستبطاني لما هو غائر وخاص ومكتوم، ولهذا فإن ثيمة الرواية الأساسية تتمثل في كتمان الحقيقة وتزييفها والكذب بشأنها، وهي حقيقة العلاقة بالمرأة

ووضعيتها ومشكلاتها الواقعية في مجتمع شديد الحساسية تجاهها، وشديد الكتمان والتقييد لها.

وقد تضافر في التأشير على مدلول «الاختلاس» الذي صنعته الرواية اتخاذها وجهة نظر «الراوي العليم» الذي لا تمنعه العزلة والانفراد، ولا تحده الجدران، ولا تعوقه المسافات عن أن يستمع ويرى ويلمس ويعرف ما تصنعه الشخصية وما تقوله وما تفكر فيه أو تشعر به.

تختلس الرواية ـ ابتداء ـ وحدة «سارة» وتصف ما تعانيه من الفراغ والصمت والرتابة والتكرار في ظل علاقة مع الزوج خالية من العاطفة والتقدير والتشارك ومثقوبة بالحرمان والجوع الجسدي والإهمال والمنع من العمل، ومحاطة بتقاليد وأعراف قاهرة تنزع من الإنسان الإرادة والمسؤولية وتسلمه لقدرية الخضوع والإذعان السلبي.

وأمام شعور بميل غامض تجاه سائقها «الوسيم والمطيع»، وصدمتها تجاه صديقتها ذات الميول المثلية، وما تتعرض له من ذئاب التحرش في الأسواق، وذاكرة مؤثثة بقصص وحكايا الاستباحة والتهميش للمرأة ـ تنطوي على ذاتها متمردة على مجتمع تراه كاذباً وعفناً.

وتأتي قراءتها لتحقيق عن «الخيانة الزوجية» في مجلة نسائية سعودية تصدر من لندن فاتحة لتطور حدث السرد باتجاه إعلان سارة اعتراضها واحتجاجها على ادعاء المثالية لمجتمعها وتسطيح الوعي

تجاه الواقع الموبوء بالجهل والبدائية والأعمى عن الحقيقة وعقلانية التعليل والسبب.

وهكذا تتخذ سارة من الكتابة إلى المجلة ـ بالإضافة إلى مذكراتها ـ وسيلة للتنفيس والتعبير، فتكتب تسع رسائل تروي فيها عن حياتها الخاصة وسيرتها، و ـ أحياناً ـ عن بعض صديقاتها ومعارفها، من خلال محور أساس هو «الخيانة» التي تغدو عنواناً ـ في رسائلها ـ لتقرير وتحليل ومساءلة وتعليل، يكشف عن العنف واستبداد أنانية الرجل. وهو العنف والاستبداد الذي يغدو الرجل علامته في التاريخ والأسرة والثقافة والمؤسسات الرسمية.

وعلى الرغم من ذلك فإنها تتردد بين أن تمحض الرجل الكراهية وأن تشعر بالإشفاق عليه، كونه ـ مفرداً ـ ضحية مجتمع وثقافة لم يبتدئها بقدر ما اندرج فيها، لتنتهي إلى تجريد نفسها بالكتابة عن عموم المرأة وجنس النساء في مجتمعها، في نقمة تمتزج بالرغبة والأمل في دحض النفاق واستيعاب الواقع لتقول لرئيس تحرير المجلة ـ وقد عصمت بالاشتغال بالكتابة نفسها ـ : «إن الخيانة أكثر من أي وقت مضى» و«ليس الشيطان سببها بل أنتم» و«كونوا شجعاناً واعترفوا بأنكم أضعف من أن ترفعوا الغطاء عن العفن النامي في مجتمعنا»[71].

وفي مقابل سارة يأتي «هشام» رئيس تحرير المجلة النسائية في لندن، الذي يرفض الزواج، ويحمل فكراً ناقماً على مجتمعه المحلي

(71) هاني نقشبندي، اختلاس، بيروت، دار الساقي، 2007، ص109 ـ 110.

وعلى ثقافة القمع والتهميش للمرأة، وإعجاباً بالحرية واللذة التي يراها عنواناً للحياة في الغرب، ومن ثم جرياناً لاهثاً للإيقاع بمن يقابل أو يتعرف عليه من الفتيات الجميلات، ممتهناً الكذب والتجرد من المسؤولية.

وتُدخل رسائل سارة هشاماً، بواقعيتها واعتراضها ونقمتها، إلى دائرة صراع بين الرغبة في الخروج عن الرتابة والتكرار التي تهيمن على العمل الصحفي ومعانقة سخونة الحقيقة والواقع من جهة، والرقيب والتعلق بالمنصب من جهة أخرى. وهو تفاعل يتطور من الخوف إلى بعض الجرأة في نشر رسائل سارة، وكتابة مقالة عن العنف في حياة الرجل الشرقي (ص212) وتوجيهه التحرير إلى تحقيقات عن «الوأد الحديث للنساء» (ص168) وعن «الخيانة الزوجية» و«التحرش الجنسي بالأطفال» (ص248).

لكن الفاجع ـ كما تقفنا الرواية ـ أن هشاماً الذي يقف مدافعاً عن المرأة يسقط في حمأة الخيانة والعدوان عليها وابتزازها، وينتهي إلى هذه الصفة التي تصفه بها «إيزابيل» صديقته الغربية الباحثة في ثقافة الشرق: «الخيانة في دمك يا هشام، والكذب جزء منك... أنت مثل كل الرجال في مجتمعك... أنتم هو الموروث الذي تهرب منه سارة... اكتشف نفسك قبل أن تنصح الآخرين. أنتم بلا هوية... أنت بلا هوية يا هشام، فمن لا يملك هوية لا يملك ثقافة» (ص380).

وتكون النهاية أن يأمر هشام بنشر آخر رسالة من سارة كاملةِ في

الوقت الذي يكتب استقالته ليعلن بها الهزيمة والحقيقة (ص385 ـ 388).

قد نتساءل: ماذا تعني الرواية؟ وما الذي تريد أن تقول؟. وقد يبدو هذا التساؤل أكبر مما تحتمل الرواية؛ لأن ما تحمله من جدل واعتراض يتجه بها إلى الدعاية المباشرة والوعظ الموجَّه تجاه قضية المرأة وحقها في الكرامة والمسؤولية والاختيار والتشارك بندية مع الرجل ورفع الظلم عنها. والدعاية هي الوجهة التي تناقض الفن وتقتله من حيث هو موقف غير شخصي أو إيديولوجي ويشتغل بالإيحاء لا بالإقناع، لذا كانت فرجينيا وولف شديدة الحساسية إزاء فكرة الدعاية التي تُفَسَّر بها الكتابة النسوية.

لكني أعتقد ـ على الرغم من ذلك ـ أن للرواية وجهاً أعمق من مستوى الدعاية الذي لا مجال لإنكاره، وهو توجيه النظر إلى ضياع هوية الموقف النسوي في الثقافة العربية من حيث هو موقف بمرجعية غربية ـ أصلاً ـ هي الأخرى تنوء بسياق ذي إشكاليات متعددة ولكنها ليست مطابقة لسياقنا. وتبدو الحاجة إلى هويات نسوية متعددة، كما يبدو الرجل المقموع والمأسور بأكثر من معنى وشكل ـ كما هو حاله العربي ـ إحدى المهام العصية على أجندة الكتابة النسوية المحلية والعربية، وهو ما أفلحت هذه الرواية ـ بحق ـ في التأشير عليه.

الأم تعبيراً عن المجتمع الذكوري

تأخذ صورة الأم مكرورة لافتة للنظر في عدد من الروايات السعودية، تتمثل في الانحياز للولد الذكر ودعمه، في مقابل تقييد حركة البنت وقمعها ومطالبتها بالامتثال للعرف والتقاليد والانصياع للرجل وهو أخوها أو زوجها. وفي الروايات نفسها ـ غالباً ـ تأخذ صورة الأب مكرورة سمات مضادة لموقف الأم تجاه البنت، فهو مشجع لها، ومتسامح معها، وحام لها من بطش أخيها أو زوجها، وداع إياهما إلى الاحترام لها والرفق بها.

وقد تبدو المسألة صورة نمطية تحيل على سيكولوجيا اللاشعور الجنسي، حيث تعلُّق الابنة بوالدها وشعورها بالعداء نحو والدتها، وهو ما تشير إليه «عقدة إلكترا» في نظرية التحليل النفسي، في مقابل «عقدة أوديب» التي تشير إلى ما يتكوَّن في لاوعي الابن من تعلق بالأم، تقابله غيرة من الأب، وترمز ـ كما يقول إريك فروم ـ إلى الثورة على سلطة الأب.

كما قد تأخذ الصورة نمطيتها من الفطرة الخالصة، بوصفها منتَجاً لا شعورياً يتخطَّى الفرد ويتجاوز اللحظة، بالمعنى الذي أفضى بكارل يونج إلى فكرة «اللاشعور الجمعي» الذي ينفي أن تكون النفس قبل

الشعورية للطفل الوليد وعاء فارغاً، وإنما هي نفس مشكَّلة بما يؤكد جنسه الإنساني، ونوعه البشري، ويحتوي أشكالاً فطرية موروثة عن أسلافه هي الأنماط البدائية (أو العليا) (Archetypes).

وقد عد يونج الأم أحد الأنماط البدائية، وتكمن في القوة المتسلطة للأم التي تشكل الجزء المؤنث من النفس البدائية «الأنيما»، وهي «محافظة متعلقة بالقديم تتمسك بأنماط الإنسانية المبكرة». كما غدت لديه أول «أنماط التحول» وفيها تبدو الأم في مظاهر متنوعة، وأكثر ما يمثل نمطها الأم والجدة وزوجة الأب وأم الزوجة والمرضعة والمربية، وترمز إليها كل الأشياء التي تثير مشاعر العبادة أو الخوف والرهبة كالكنيسة والجامعة والمدينة والسماء والأرض والغابات... إلخ.

وتأخذ السمات المصاحبة لنمط الأم ـ كما شرح يونج ـ رموزاً دالة ـ في جانب ـ على العناية والعطف، والهيمنة السحرية للأنثى، والحكمة، والخصوبة، والميلاد الجديد. و ـ في جانب آخر ـ على أي شيء سري خبيء مظلم كجهنم، أو أي شيء يفترس ويغوي ويهلك، ومن ثم فهي تجمع ما أسماه «تكافؤ الضدين» مثل «الأم المحبة الحنون والأم المهيبة البغيضة» وتحمل إلينا الصورة الموروثة للحياة بكاملها، فهي الوقاء والكمون، والأصل لكل نمو وتغير(72).

---

(72) Carl G. Jung, *The Archetypes and the Collective unconscious*, Tran. R.F.Hull.. New York: Pantheon Books، 1959, pp.81 - 82.

وأتصور أن رمزية الأم للتراث والتقاليد هي المنبع الثر لأشكال توظيفها وسياقاته في الأدب الحديث، مثلما أن رمزيتها للولادة والتحول والنمو منبع آخر تحيل عليه أشكال نضالها وتحريضها على التغيير في مثل رواية «الأم» لمكسيم جوركي (صدرت عام 1905) ، ورواية «أم سعد» لغسان كنفاني (صدرت عام 1969) اللتين تؤشِّران على دور المرأة في توليد واحتضان الحس الجمعي للثورة، وفي مثل نموذج «حسنة بنت محمود» في «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح؛ حيث تؤشر بخصائها زوجها العجوز «ود الريس» وقتله على الذات الأنثوية في نقمتها على النظام الاجتماعي، ويغدو انتحارها، بعدئذ، علامة على فتك الثقافة بها وإلغائها وجودياً.

وطبيعي أن تكون معركة التجديد والحداثة والمواجهة بين التراث والعصر، وسلطة المجتمع والفردية، والتقاليد والعقلانية... هي السياق الذي صنعه الأدب الحديث بقدر ما انخرط فيه؛ وهو ـ من ثم ـ سياق الرواية العربية، حيث دلالة الأم على حراسة التراث والتقاليد في صورة الانشغال الدائم بإصدار الأوامر والنواهي التي ترعى الهوية الكلاسيكية، وتجسيد جمالية القمع والقهر والاستسلام للرجل، أو جمالية التمرد والنقمة عليه؛ ومؤدَّى ذلك هو التعبير عن المجتمع الذكوري الذي يستحيل إلى تراث وتقاليد وإلى هوية خاصة بتشكيل اجتماعي معين، أكثر من أن ينحصر في جزئية جهة أو شخص.

في رواية «جاهلية» (2005) لليلى الجهني، لا تعاني البطلة «لين» ذات الفردية والاختلاف من أبيها قدر ما تعانيه من أمها؛ فالأب، هنا، على قدر من العلم والوعي والتسامح وهو حام لها ودائم الكبح والترشيد لطغيان ذكورية أخيها «هاشم» وتعنته - على الرغم من جهله وأنانيته وبطالته - في الوصاية عليها، وهو تعنت تحميه الأم وتنحاز إليه مطالبة ابنتها بالخضوع له وأن تكف عن انتقاده، ضمن مبررات جاهزة ومتعالية على الأم و - من ثم - لا تُناقَش، فهو «رجل»!، و«يخاف عليك» و«اسمعي كلامه»!.

وهو الدور نفسه الذي تقوم به أم سارة في رواية «اختلاس» (2007) لهاني نقشبندي؛ ففي حين تجسد البطلة «سارة» فعل النقد والمساءلة للمجتمع والثقافة من موقف من يتحيفها إهمال الرجل وأنانيته، وبعقلية أسهم أبوها في صياغة حريتها وإيمانها بالكرامة الإنسانية والثقة والمسؤولية الذاتية، فإن أمها تقف بالضد منها، داعية إياها إلى الاستسلام والصمت والطاعة والتواكل، وقد فقدت هذه الأم كل معنى للمسؤولية، واستحالت - كما تصفها سارة - إلى «نموذج للإنسان عندما يصبح آلة قدرية».

أما بدرية البشر، فقد قدمت في روايتها «هند والعسكر» (2006) الأب من المنظور ذاته، فكانت صورته بعيدة عن النمطية، لأنه تخلى عن قيادة الأسرة، وكان متعاطفاً مع معاناة بناته وأبنائه، وكانت الأم متسلطة على مجريات أمور الأسرة، بما انتهى إلى انعكاسات سلبية في

هروب الابن الأكبر إلى كندا، وانخراط الآخر في الجماعات الإرهابية ومقتله، وفشل زواج البنت...

إن هذه الصور للأم سواء في استسلاميتها أو تسلطها دالة في سياقاتها ضمن دوال أخرى متعاضدة على التأشير على المجتمع الذكوري، وهي ـ هكذا ـ لا تختلف عن الإدانة المباشرة التي نقرأها في صورة الأب الراكض خلف نزواته الجنسية على حساب بناته، لدى بشائر محمد، في «ثمن الشوكلاته»، والأب الأناني والمتعجرف في «بين علامتي تنصيص» لمظاهر اللاجامي، والدكتاتوري الذي تنتهي رواية «أنثى العنكبوت» لقماشة العليان إلى قتله على يد الزوجة، أو الذي يهيمن الانفصام التام بينه وبين ابنته في «الآخرون» لصبا الحرز.

الإلحاح على المضمون والصيرورة إلى الهزيمة

يبدو بوضوح في روايات يوسف المحيميد تقدم المضمون على الشكل، وذلك في مقابل توازن الشكل والمضمون أو تقدم الشكل، وهي ثلاثة تجليات تسم الإبداع الأدبي من حيث هو علاقة بين أشكال ومضامين.

وأتصور أن هذه الخاصية التي تسم منجز المحيميد السردي تمثل تجلياً ثقافياً للمواجهة الصدامية مع الثقافة التقليدية المحافظة وإفرازات التشدد الديني التي بلغت ذروتها بحادثة 11 سبتمبر 2001م وما تلاها. وهو مدار لا ينفصل عن ما بلغته في الفترة نفسها ثورة الاتصالات والمعلومات من مدى مشهود في عالم الشبكة العنكبوتية والتلفزة الفضائية، ومن اتساع هامش التعبير وأدواته، وما شهدته الثقافة السعودية من طفرة الرواية التي تعني تكاثر إصداراتها بشكل يفوق كل حساب.

ولهذا تغدو خاصية تقدم المضمون على الشكل في منتج المحيميد الروائي، جزءاً من سمة تسم معظم النتاج الروائي السعودي في هذه الفترة.

والتفسير الثقافي لهذه الخاصية، يصلها من غير شك بمجمل

الوضع الثقافي الذي تفاعلت فيه الوقائع التاريخية المذكورة أعلاه، بحيث تغدو تلك الخاصية تجاوباً مع أسئلة ما، وناتجاً إبستيمياً لها، في مسافة التحول والانفتاح التي لا تنفك عن وقائع المواجهة مع عوائق الذات الاجتماعية ومخاوفها، ومع العالم الذي أصبح ينتهك معاني عزلتنا الثقافية، ويولِّد بفضوله واسترابته ومخاوفه منا، أسئلة ثقافية واجتماعية ذات مغزى نقدي سافر.

ومعنى ذلك أن رواية المحيميد كما هي الرواية السعودية المجايلة لها تفسر الصحة والعافية من وجه، وتفسر الاعتلال والمرض في ثقافتنا ومجتمعنا من وجه آخر.

إن المضمون الروائي لروايات المحيميد يحيل على فكر التنوير بوصفه إعادة تكوين للوعي بما يفضي إلى خروج الإنسان من القصور الذي ينتج عن غياب فرديته الذاتية، بسبب خوفه أو جهله أو الوصاية عليه، فيكون قادراً على نفي الواقع البائس وفق نظرة نقدية عقلانية متجددة.

وهذا المضمون من حيث هو مقتضى وعي، وحالة يقين، يمتلك، في ضوء وعي المرحلة، حضوراً ضاغطاً وبطابع توجيهي، وهو ما يؤول إبداعياً إلى بروز ثيمات ذات دلالة اجتماعية وواقعية أكثر من غيرها، وبالقدر نفسه تظهر وجهة نقدية حادة، وتحمل أحياناً تعليقات مباشرة، في دلالة على النفي لأي شك أو ارتياب، وتصعيد لهيمنة صوتية من وجهة محدَّدَة.

ومن هذه الوجهة يأخذ أبطال المحيميد خاصية نسقية تؤلفها المظلومية تجاه المجتمع في استبداده بهم، وتختص بالشباب والنساء على وجه التحديد، أي بما هو معيار للتحول والتجدد ومجهر للكشف عن الثقافة وانفتاحها وقوتها وسبر حركتها باتجاه المستقبل.

لقد امتلأت روايات المحيميد بالشخصيات النسائية، وكان لبعضهن كما هو حال «منيرة الساهي» في «القارورة» (2004) دور البطولة، أو الشخصية الأولى. ولغيرهن كما هو حال، نهى، وثريا، وطرفة الصميتان في «الحمام لا يطير في بريدة» (2009) أدوار ثانوية ولكنها في الصميم من إستراتيجية الرواية ودلالتها التي تترامى إليها.

وتجتمع الشخصيات النسائية لدى المحيميد في تمثيل دور الضحية للثقافة الذكورية، فهي منتهكة ومخدوعة وسجينة ومتهمة ومضروبة ومغتصبة ومهانة ويمارس ضدها التمييز لكونها امرأة.

وتبرز، في نماذج عديدة منهن، صفة المرأة الخاطئة، أو امرأة الخطأ والخطيئة حيث خيانة الزوج والتمرد على الأهل والمجتمع، وذلك في ترتيب على انتهاك ثقافي سافر تجاهها، يمثله زوج قاس وبخيل ومستبد، أو أم وأب وإخوة يفرضون طوقاً محكماً من الرقابة والاستلاب عليها، بحيث يتولد عن ذلك فضول محموم إلى التجربة، أو رغبة في الانتقام، أو ممارسة واهمة لتحقيق الذات.

وإذا كانت البطولة في شخصيات المحيميد ذات نسق شبابي طاغ، فإن بطولة المرأة، على وجه خاص، تخرق لديه هذا النسق

فتنهض ببعض الأدوار نساء راشدات يشارفن الأربعين، كما هو حال ثريا مثالاً لا حصراً. ومؤدَّى ذلك هو الدلالة بدور المرأة على جنسها النوعي وليس عمرها، وفي ذلك دلالة على معاناتها الثقافية الاجتماعية بوصفها أنثى. وهو المؤدى الذي يباشر بدلالته جوهر الكينونة الثقافية الذي تحتل المرأة منه مكان الحساسية التقليدية ضد التحول والتعليم والاستنارة والعمل والتحرر.

ومن اللافت أن تبدو لدى المحيميد أغلب نماذج الشخصيات النسائية تلك، بصفات القوة والجرأة والاقتحام التي تذهل، وفهد السفيلاوي ـ مثلاً ـ في «الحمام لا يطير في بريدة»، يقول شاكياً إلى صديقه: «أنا أعرف أن الشباب هم من يبتز البنات ويهددونهن، كيف هذي الآدمية تهددني؟»[73].

لكن ذلك يأخذ بوضوح مدار النمذجة التي تندرج ضمن إستراتيجية الرواية، في مقابل دلالة الحصار التي يفرضها الرجل، في مواقف عديدة، أحدها ـ مثلاً ـ رجل بائس يقف بطفلته المريضة أمام شباك الصيدلية وحين يراها فتاة سعودية، تحضر له الدواء، يصنع حركة فاحشة، تفر منها مذعورة إلى أقصى المكان!.

هذا المسلك في إستراتيجيات المحيميد الروائية، يجد مرجعية المقاربة له في النظريات النسوية، فهو ينم عن وعي بالكتابة عن المرأة

---

(73) يوسف المحيميد، الحمام لا يطير في بريدة ، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2009، ص150.

بما يعرِّي التسلط الذكوري القاهر عليها. وهو مسلك يندرج في سياق المضمون التنويري الذي ولَّد الإنسان الحديث بحقوقه وواجباته، وصارع به صنوف التسلط والتمييز العنصري. فالمرأة كالرجل في اندراجهما ابتداءً في المعنى الإنساني، وهو معنى يأبى التمييز ويجرِّمه.

وبالطبع فإن ذلك لا يسوغ دونما وعي بالإنسان من حيث هو إنسان، لا يميزه من منظور الثقافة المستنيرة أي شيء، عن أخيه الإنسان في الصفة الإنسانية. وهذا هو ما يصلنا بالحديث عن ثيمة الآخر التي كانت أحد مضامين السرد الروائي عند المحيميد؛ فالآخر موضوع لقياس انفتاح الثقافة وإنسانيتها، ولسبر استنارتها وخروجها من عصور الظلام والانغلاق والعنصرية.

وثيمة الآخر تأتي لدى المحيميد من وجود شخصيات مختلفة في انتماءاتها، وهي شخصيات ذات انتماءات عربية إسلامية، أو سعودية من مناطق المملكة المختلفة، أو غير هذا وذاك. وتكشف روايات المحيميد من خلال هذه الثيمة عن مبلغ الضيق والانغلاق والتعصب الذي تعيشه الثقافة التي تعبر عنها الروايات، وعن ما تحتشد به من إقصاء وكراهية وتشويه تجاه الآخر في مداه القريب والمتوسط والبعيد.

لكنها في الوقت نفسه تغدو هي عرضة للإقصاء والكراهية ووسمها بكل معاني التخلف، وذلك فضلاً عما تكشف عنه ثيمة الآخر من التناقض واللامعقولية في الثقافة، ومن تزييف الادعاءات

والشعارات التي تتباهى بها. وهو واقع تسلك الرواية في تجسيده مسلك المقارنة أحياناً من خلال رصد سلوك الآخر تجاه الذات حين تسافر الشخصية إلى المجتمعات الأخرى وخصوصاً الأوروبية.

إن أم فهد السفيلاوي، الشخصية الأولى في «الحمام لا يطير في بريدة» هي امرأة من جنسية عربية، وقد تزوجت من أبيه سليمان، الرجل القصيمي الذي خرج من السجن، بعد أربع سنوات قضاها متهماً بالعلاقة مع جماعة جهيمان. وهو الأمر الذي جعل العائلات القصيمية تشعر بالعار في إصهاره إليها.

وقد أبرزت الرواية مبلغ الرفض الشديد لزواجه من أجنبية الذي تزعَّمه أخوه أبو ياسر المشتغل بالدعوة إلى الدين والعامل في إمامة أحد الجوامع، وذلك بحجة أنهم لا يعرفون أصلها وفصلها، وقد تهافت أبو ياسر هذا إلى الزواج منها بعد موت أخيه، في دلالة تريد بها الرواية أن تفضح مقدار الزيف والعبثية في موقفه.

أما فهد السفيلاوي ابنها فقد أرتنا الرواية مقداراً فظيعاً من الهتك له لأن أمه أجنبية، وكان الأطفال في المدرسة ينادونه أثناء لعب الكرة بعبارات نبز وانتقاص. وقد كان نسب أمه العربي مثار تهكم حين قُبِضَ عليه، وذلك بالقول تعليقاً على إجابته بأنه سعودي: «يعني مهجّن!» (ص225).

ولا يقل الآخر السعودي عن العربي انتقاصاً في ما تفصح عنه الرواية، فسعيد ابن مشبب الجنوبي صديق فهد، وابن صديق والده

الذي انتهى إلى الهلاك مع الجماعة السلفية المحتسبة في الحرم المكي الشريف، يُحْضَر عليه من قبل عم فهد أن يدخل البيت، معيِّراً إياه بـ«جنوبيته» وقائلاً على سبيل التحذير لأم فهد: «يعني أبوه إرهابي من جماعة جهيمان، وهو من أهل صفر سبعة المنحلِّين، كيف يدخل البيت؟ لا وألقاه بعض المرات بالمجلس بفانيلة وسروال!» (94).

ودلالة صفر سبعة هنا دلالة نسقية بمعنى أنها تحيل إلى ما نعرفه قبل أن نقرأ الرواية، وهي عبارة تداولها الألسن في المملكة لوصف أهل الجنوب الذين يجمعهم مفتاح منطقتهم الهاتفي (07) وهو آخر أرقام فتح المناطق ترتيباً بالبدء من واحد. وتبدو الملابس الدالة على الأجنبي علامة نبز له، فجد فهد، العربي، وقد جاء غريباً على الرياض وتقاليدها، يحكي عن النوّاب زمن الستينيات، كيف كانوا في شارع الوزير يهزون العصي في وجوه الغرباء الذين يلبسون البنطال وهم يدعونهم: «الصلاة... صل يا أبو مقص!» (ص66) والمقص هنا إشارة إلى الساقين داخل البنطال التي تشبه في نظرهم شفرتي المقص!.

ويقوم التعارض في الرواية حاداً لدى المحيميد بين خطاب ثقافي يلوذ بالماضي، وينادي بالانغلاق، حفاظاً على أصالة المجتمع وطهوريته.

وفي هذه الوجهة تقفنا الرواية على رؤية تنبذ العصر ورموزه وأدواته؛ فالصور المعلقة في البيوت لدى العم هي في الحرمة قرينة مكبرات صوت الأذان التي احترف سليمان السفيلاوي في أيام تشدده

رميها وإخماد صوتها بالبندقية الساكتون. والفن التشكيلي الذي كان فهد موهوباً فيه هو أيضاً حرام لأنه يرسم الناس والكائنات من وجهة نظر عمه وهو في هذا لا يختلف في الحرمة عن الموسيقى والغناء. وتبدو أفكار الجماعة السلفية آية في الغرابة سواء في موقفها من دوران الأرض وكرويتها، أم من دراسة الأبناء في مدارس الحكومة. وللطب الحديث نصيبه من الازدراء والتهوين، فالرقية والأعشاب في هذا الخطاب هي الشفاء المضمون.

لكن هذا الخطاب ذا الهوية التي تدعو إلى الثبات والمعاداة للتغير والزمن لا دلالة على وجوده في الرواية إلا من خلال خطاب نقيض يصف ما يغتلي به المجتمع مما هو على الضد من دعاوى الخطاب السابق، وهنا ندلف حقاً إلى تعارض حاد، فشبكة النت والمسنجر أتاحت لفهد التعرف على طرفة وسميرة أو سمير كما يسميها البنات للتأشير على الشذوذ. ومحلات الباعة البنغال تبيع سراً بطاقات القنوات الجنسية المشفَّرة، وهذا كله بإزاء ما يشيع في الرواية من أسماء المَحَال والشركات باللغات الأجنبية «ليدي سيلكشن» «مون بيبر» «بيسك هاوس» مقهى «ستار بوكس»... إلخ.

ويلفت النظر لدى المحيميد انتهاء أبطاله إلى الهزيمة والانسحاب، ففي «الحمام لا يطير في بريدة» ينتهي فهد السفيلاوي إلى الهجرة إلى بريطانيا. وهو حدث تنتهي به الرواية، بقدر ما تبدأ به، لأنها تبدأ به راكباً

القطار متوجهاً إلى لندن، ويأخذ في تذكر أحداث الرواية، لننتهي إلى قراره الهجرة وحصوله على التأشيرة البريطانية.

وإذا كانت هجرة فهد هزيمة وانسحاباً فإن العدوان على منيرة الساهي وخديعتها هزيمة ساحقة لها بكل المعاني، ومن اللافت أن هاتين الشخصيتين تحملان صفة ثقافية، فمنيرة صحفية ومثقفة، وفهد فنان تشكيلي مرهف الحس وواسع الاطلاع. وهذا يعني أن الثقافة الإبداعية تؤول في السياق الثقافي الذي تحكيه الرواية إلى الانتهاك والإقصاء، وهذا معنى تهدف الرواية به إلى تعميق وظيفتها التنويرية والشعور بثقل وطأة الواقع.

«سماء فوق إفريقيا»: رحلة تدين الثقافة المشوّهة

تنطوي رواية علي الشدوي «سماء فوق إفريقيا» (2007) على صيغة «الرحلة» موضوعاً وتكنيكاً، بالقدر الذي يصلها بنوع بنائي في الكتابة السردية له عراقته العربية وامتداده الإنساني سواء في وجهه الجغرافي والأنثربولوجي القائم على الموضوعية والمعلومة في ما نعرفه بـ«أدب الرحلات» أو في وجهه الخيالي الفني الذي يتوسل السفر والخروج إلى البلدان الأجنبية بالمعنى الذي تتقدم فيه قوة الرواية ووظيفتها الإبداعية.

إن موضوعة الرحلة وتكنيكها، في السرد، يبني للرؤية أفقاً حوارياً، سواء بتجسيد فضاء التعدد والتنوع والاختلاف في العلاقات الإنسانية، وفي فضاءاتها الاجتماعية والثقافية، أو باكتشاف الذات في مرآة الآخر الذي يغدو شرطاً وجودياً لتبلور معنى الذات وكينونتها وللتأشير على عيوبها ومزاياها.

وأعتقد أن المفهوم السردي ذاته ينطوي، بنائياً، على دلالة الرحلة وشكلها، مثلما تنطوي الرحلة على مفهوم السرد وشكله بما يجعل

من «خروج البطل» أو «المغادرة»، وهي إحدى الوظائف التي اكتشف بروب ثباتها في بنية الحكاية الخرافية، دالاً مرادفاً للحركة في المكان التي تغدو الوجه الآخر للحركة في الزمان.

لقد كانت الرحلة وسيلة الرواية العربية في القرن الماضي لخلق فضاء سردي تتقابل فيه الذات بالمعنى الحضاري والثقافي مع الآخر. فمن رواية توفيق الحكيم « عصفور من الشرق» إلى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ كانت الذات ترحل إلى موطن الآخر ـ الأجنبي، والأوروبي تحديداً، لتعيش الصدمة والذهول واللذة والاختلاف... بما يترامى إلى البحث عن معان ذاتية للحضارة والتقدم، ويحيل الآخر، بقدر ما يحيل الذات، إلى مادة للتفكيك والتحليل الذي يعيد الاكتشاف للوجود والهوية.

وكان الانتقال داخل البلاد العربية وجهاً آخر لتجليات الرواية العربية بصيغة الرحلة، والرصد للمكان والمجتمع من زاوية الاختلاف عن الذاتي، لتبرز الرغبة في بطانة إيديولوجية تضيق وتتسع، على النحو الذي رأيناه في الروايات التي سجلت تجربة وأحلام ومخاوف عدد من المدرسين الذين قدموا من مصر أو الأردن والشام إلى المملكة والخليج مثل إبراهيم عبد المجيد وجمال ناجي وإبراهيم نصر الله ويحيى يخلف... وغيرهم.

الذات، في رواية الرحلة، مغتربة؛ لأنها تصنع الخروج والسفر... وتعلن بمقتضى المعنى الذي يجعلها ذاتاً سردية عن فقدان ما. لهذا يجيب باولو كويلو صاحب رواية «الخيميائي» الشهيرة، وهي أحد نماذج رواية الرحلة، عن سبب كتابتها بصيغة الرحلة، قائلاً: « إنه السعي وراء تحقيق الحلم»![74].

لكن الأكثر دلالة في هذا النوع من الرواية هو رتبة القارئ الذي تتوجه إليه ومستواه؛ فلا يستطيع المرء أن يقول إن «عصفور من الشرق» أو «موسم الهجرة إلى الشمال» ـ مثلاً ـ تتوجه إلى قارئ مطلق، بل هو القارئ العربي، المصري أو السوداني، إن شئنا التحديد، وذلك ناجم عما تصنعه الرحلة من استنهاض الدلالة الوطنية والمحلية ومقوماتها الوجودية والإيديولوجية للذات المحكية في قبالة ذات وطنية أخرى.

في «سماء فوق إفريقيا» عين ترصد وتتلصص، وأذن تسمع، وذاكرة تتأمل وتقارن، وجسد يتحسس ويتذوق!. هناك فضول معرفي تجريبي تتعرض الكتب والمعلومات المحكية والمدونة بمقتضاه إلى الاحتقار والتتفيه. يقول البطل ـ الذات: «شعرتُ أن لا شيء أكثر تفاهة ولا أشد ابتذالاً مما أعتقده الناس كتباً عظيمة، فلا مغامرة ولا حكاية

---

(74) يَصْلُح الحلم بمقتضى دلالته اللغوية أن يكون مجاز الطموح والبحث عن شيء ثمين، وذلك يلتقي مع رواية كويلو المذكورة هنا التي تشتمل على الحلم بمعنى رؤيا النائم، فقد تكرر على سانتياغو أن رأى في نومه أنه يكتشف كنزاً تحت الأهرام المصرية، وإجابة كويلو من حوار أجرته معه جمانة حداد وموجود على الشبكة العنكبوتية.

تستحق أن تكتب، بل يجب أن تعاش، والقراء مثل دونكيشوت حمقى، فشلوا في أن يعيشوا الحياة...» [75].

وضَعَ الكاتب بطله في «جيبوتي» ليروي بنفسه مشاهد وأحداثاً وتأملات متداخلة، ويرصد معلومات مختلفة، في الوقت الذي يسجل انعكاس صورته في عيون الناس هناك إلى جانب ردود فعله ومشاعره تجاه ما يشاهد أو يسمع. ويبدو التعريف به من خلال الشخصيات المحلية التي تصفه أو تبرر لردود الأفعال تجاهه؛ فهو عربي، ويمثل بؤرة اهتمام الناس في «حي بَلْبَلَة» لأنه، في تبريرات زميله الجيبوتي، أبيض، أو لأنه يلبس ملابس مختلفة، أو للصورة الذهنية التي يحتفظ بها أهل الحي عن ثراء العرب وحبهم للنساء.

وتبدو مشاهد الحي وأجزاء من جيبوتي، في الرواية، دالة على الفقر والتخلف والألم؛ فمن الكراتين والزنك المستعمل وصفائح الزيوت الفارغة التي أعادوا تشكيلها بيوتاً تأويهم، إلى الوجوه التي «عوملت بقسوة»، حيث العمى والحول والصور والندوب والجروح والعور والمشوهون، وبشر يتبولون على طرف الطريق، ويسيرون شبه عراة، ولاجئون صوماليون وأريتريون وأثيوبيون، ومجانين لا يبرحون أمكنة عرفت بهم... وفي ثنايا ذلك لا همّ لعين الراوي ـ الذات سوى جسد المرأة واصطياد متعته بها.

إن الذات، هنا، جامدة المشاعر بل متعالية، يقول: « مشاعري

---

(75) علي الشدوي، سماء فوق إفريقيا، بيروت: دار الانتشار العربي، 2007، ص33.

كانت محايدة... كنت متضخماً لأن أهل الحي بدوا أمامي كأطفال يرزحون تحت أني أفضل منهم» (ص12). وأحياناً يشعر بالنفور: «بعث كل ذلك في جسدي قشعريرة انسابت عبر عمودي الفقري» (ص59). وهي صورة تتصل بقوله مرة: « شعرت أن معرفتي بنفسي تتزايد... مشتت وعاجز وعنيف، يمتزج في العنف بالانفعال، والطهارة بالوقاحة» (ص32).

هذه الذات غير الإنسانية تجد مزيداً من البراهين على أنها بلا قلب في أحداث ومشاهد عديدة، وهي تؤشر ـ كما لا بد أن نفهم ـ على الإدانة لنمط من الثقافة يجاوز فردية الشخصية الماثلة في مشاهد الرواية. إنه نمط ثقافة فقيرة بالمعاني والحقوق الإنسانية!. ثقافة مشوهة تجاه المرأة، وتجاه العدالة بالمطلق، والعدالة الاجتماعية تحديداً!. وهو نمط تأخذ هذه الشخصية صفة دالة عليه من فلسفة العبث والسأم والقلق الوجودي والضياع، بقدر يوازي افتقادها للرحمة والتعاطف وبحثها عن المتعة بأي طريقة!.

واقع أسود.. عالم كريه

تتوارد رواية «جرف الخفايا» (2004) لعبد الحفيظ الشمري، مع رواية عبده خال «الموت يمر من هنا» (1995) على تشييد عالم سردي للاستبداد، ينحصر في مدينة (أو قرية) نموذج، وتتراتب العلاقة فيها، هرمياً، إلى «السيد» الذي يبقى في الروايتين مغيباً عن المشهد السردي، ومحاطاً بالغموض والتعالي الذي يقابل، تماماً، مساحة القاعدة المغلوبة والبائسة والتي تتناوب القمع والعسف والتدجين لها السجون والسياط والأساطير والخطب والشعارات... وتحكم القبضة عليها شبكة الجواسيس والمرتزقة.

الاستبداد، دوماً، ليس فرداً يعسف الناس ويتسلط عليهم، وإنما هو بنية علاقات متشابكة تحمل الضحية دوراً ما في إنتاجه بقدر ما تحمل دور التلقي له والخضوع. ولهذا تغدو مجتمعات الاستبداد قرينة الانغلاق والعزلة وقرينة النفاق والتكاذب؛ فالانغلاق يكرس الثبات والتكرار والجمود، وهي نقائض التجدد والتغير والحركة التي تستلزم وعيا مضاداً لما يخلقه الاستبداد في المجتمع من وعي، والنفاق حالة انفصام تجافي الصدقية والصراحة التي يخرج بها المجتمع من ظلام

الجهل إلى نور المعرفة، ومن ليل الصمت إلى نهار القول وشمس الكلام.

«قرية السوداء» لدى عبده خال، فضاء مغلق؛ إذ تقع في ركن منزو من أرض غبراء، وقبلها أحراج لا يمكن تخطيها. وقد أضاف عبده خال، إلى هذه العزلة الطبوغرافية، حرساً وقيوداً اجتماعية وثقافية تقترن بإيمان القرية بالثبات. والسوادي الذي يسوم القرية النكال والذل ويغلق عليهم منافذ الرحيل هو الوجه الآخر للسيد «راعي القضبة» في قبره الذي تخضع له القرية، وقد أقسم أنه لا يدخلها أو يخرج منها إلا هالك. إضافة إلى «الشيخ موسى» الذي يحذّر في خطبه من اجتياز الأحراج، والوصية المتوارثة بتحمُّل بؤسها، وطاعة عاملها، وذلك كله هو السبب والنتيجة التي آلت بالقرية إلى الارتياب في الغرباء، وأسلمتها إلى الصمت واجترار الحكايات القديمة والأقاويل المكرورة.

أما مدينة «جرف الخفايا» عند عبد الحفيظ الشمري، فهي على لسان الشخصيات: «أم الغبار والخفاء والأوهام» وهي «الغبراء»[76] وعلاقتهم بها هي علاقة السجناء بالسجن. ويتضافر الحدث الأساس في الرواية، وهو اختفاء «صقر المعنى» بغموضه مع تواتر أوصاف الخفاء والعتمة والتناقض التي تعيشها المدينة، فظاهرها غير ما يجري في الباطن، والأسماء صيغ مبدلة من الأسماء الحقيقية، وجنود « لحيّان الأجرب» والعسس يكتمون أنفاس المدينة، وذلك كله في مناخ تطوِّقه

(76) بيروت: دار الكنوز الأدبية، ص223.

الوصايا ويستحيل العنف من الأعلى إلى الأسفل إلى عنف بين الرفاق أنفسهم.

ولا تختلف بنية الزمن، في تجسيدها للانغلاق، عن المكان، في الروايتين كلتيهما. إذ يأتي السرد من وجهة نظر الشخصيات، كلاً على حدة، فلا يغدو الزمن خطاً أفقياً بقدر ما يغدو دائرة تنتهي حيث تبدأ وتبدأ حيث تنتهي، وأحياناً هي دائرة حلزونية من خلال الاسترجاع، بالانطلاق من لحظة حاضرة والعودة إليها.

وإذا استثنينا فصلاً تمهيدياً يهيمن عليه الراوي العليم في «جرف الخفايا» فإن استحالة شخصيات الروايتين إلى رواة لهما، ومن ثم تعدد الرواة يعني تعمُّد خلق حالة الكشف والفضح والإعلان في اتجاه مضاد لحالة الانغلاق والستر والكتمان، لكنها ليست حالة عدد وتعدد إلا على مستوى الشكل، ولهذا تؤول وجهة النظر في الروايتين إلى ما يشبه وضع المرايا المتقابلة التي تضاعف من معنى الحجز للزمن مثلما الحجز للمكان والشخصيات.

هذه الشخصيات ـ الرواة هي، وظيفياً، العامل الذات، بمصطلح جريماس، الذي يواجه العامل المعارض، أو «الشرير» بتسمية فلاديمير بروب. وفي حين يغدو المعارض تجسيداً عارياً لتسلط مستبد وبالغ العنف (السوادي/ لحيّان الأجرب) فإنه تجسيد مركب لطيف من الممثلين له الذين تندرج أدوارهم في مضاعفة سلطة الاستبداد

ومنافقتها، تلبية لمصالح ذاتية محدودة، أو رضوخاً للخوف الذي ورثوه.

أما العامل الذات فهو ذو صفة ثقافية وفنية (الشاعر، المغني، المفكر، المعلم، الرسام) في «جرف الخفايا» وصفة هامشية وكادحة في «الموت يمر من هنا». وهنا يبرز الاختلاف واضحاً، سردياً؛ إذ يستسلم العامل ـ الذات، بصفته المستنيرة، لدى عبد الحفيظ الشمري للعزلة، من خلال اجتماعهم «الهامس» مسايرة لحالة المدينة في «عرين السباع» وهي الشقة التي أطلقوا عليها هذا الاسم «لكي يتغلبوا على رعبهم» (ص11)، في حين يواجه الكادحون والمهمشون، لدى عبده خال، القمع والتجهيل والمحاصرة والجنون، بملحمة بؤس وعذابات تنتهي ببعضهم إلى موت فاجع وتترك بصمة التنكيل والتجرد من الإنسانية على أجسادهم المكوية بالنار أو المبتورة الأطراف!.

النخبة الثقافية يعوقها الاستبداد عن الاختيار، عن الرغبة، أي عن فضاء الحرية. والكادحون والمهمشون يعوقهم الاستبداد عن الضرورة، وعن الكرامة والوجود الإنساني الآمن. اجتماع النخبة الثقافية مع المهمشين والبسطاء في مواجهة الاستبداد، يقصد الدلالة على ما يعنيه الاستبداد من احتكار للحرية أي للفن والإبداع والعقل والمعرفة والأحلام، ومن احتكار للضرورة أي للخبز والماء؛ فالاستبداد، في العمق، هو مواجهة مع الحياة، لأنه قيد على الضرورة وقيد على الحرية.

فهرس المصادر والمراجع

أ- المصادر:

الأشعري/ محمد، القوس والفراشة، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 2011.

الحكيم/ توفيق، عصفور من الشرق، القاهرة: مكتبة الآداب، 1984.

الحميدان/ إبراهيم الناصر، سفينة الضياع، الطائف: نادي الطائف الأدبي، 1989.

الحميدان/ إبراهيم الناصر، عذراء المنفى، الطائف: نادي الطائف الأدبي، 1977.

الحميدان/ إبراهيم الناصر، سفينة الضياع، الطائف: نادي الطائف الأدبي، 1989.

الحميدان/ إبراهيم الناصر، الغجرية والثعبان، القاهرة: دار الهلال، 2008.

خال/ عبده، الموت يمر من هنا، ألمانيا: دار الجمل، 2004.

خال/ عبده، مدن تأكل العشب، بيروت: دار الساقي، ط2، 2008.
زيدان/ يوسف، عزازيل، القاهرة: دار الشروق، 2008.
الشدوي/ علي، سماء فوق إفريقيا، بيروت: دار الانتشار العربي، 2007.
الشمري/ عبد الحفيظ، جرف الخفايا، بيروت: دار الكنوز الأدبية، 2004.
عالم/ رجاء، طوق الحمام، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2010.
القصيبي/ غازي، دنسكو، بيروت: دار الساقي، 2000.
المحيميد/ يوسف، الحمام لا يطير في بريدة، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2009.
مشري/ عبد العزيز، صالحة، ضمن الآثار الكاملة لعبد العزيز مشري، المجلد الثاني.
المقري/ علي، اليهودي الحالي، بيروت: دار الساقي، 2009.
نقشبندي/ هاني، اختلاس، بيروت، دار الساقي، 2007.
الواد/ حسين، روائح المدينة (تونس: دار الجنوب، 2010.

ب ـ المراجع:

ابن الأثير/ عز الدين، الكامل في التاريخ، بيروت: دار صادر ودار بيروت، 1965.

إيكو/ امبرتو، القارئ في الحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

إيكو/ امبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

بارت/ رولان، التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: منشورات الزمن، 2001.

باختين/ ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.

برجسون/ هنري، الضحك، ترجمة: علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية، 2007).

برنس/ جيرالد، مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، تحرير جين ب. تومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

بلقزيز/ عبدالإله، العرب والحداثة، بيروت، مركز الوحدة العربية، 2007.

بنفنيست/ إميل، ضمن: اللغة، سلسلة دفاتر فلسفية، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2005.

بوتور/ ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت وباريس: منشورات عويدات، 1986.

تودوروف/ تزفيتان، روح الأنوار، ترجمة: حافظ فويعة، صفاقس: دار محمد علي، 2007.

جبرا/ جبرا إبراهيم، المكانة التي يحتلها الروائي خاصة ضمن حضارته، ورقة ضمن كتاب: الإبداع الروائي اليوم، أعمال لقاء الروائيين العرب والفرنسيين في معهد العالم العربي في باريس، آذار/ مارس 1988م، اللاذقية: دار الحوار، 1994.

الخراط/ إدوارد، وظيفة الأدب والرواية اليوم، ضمن كتاب: الإبداع الروائي اليوم، أعمال لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، آذار/ مارس 1988، اللاذقية: دار الحوار، 1994، ص121.

روسو/ جان جاك، نقلاً عن: محمد الهلالي وعزيز لزرق، الغير، الدار البيضاء: دار توبقال، 2010.

الزهراني/ معجب، لغة المعيش اليومي في لغة الرواية، ضمن كتاب: ابن السروي... وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبد العزيز مشري، إعداد علي الدميني، 1999م.

شارتيه/ بيير، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء: دار توبقال، 2001.

صالح/ الطيب، شهادة ضمن كتاب: الطيب صالح روائيًا وناقدًا، تأليف مجموعة من الكتاب، بيروت: دار العودة، 1976.

العسكري/ أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي

ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار الفكر العربي، 1971.

الفارابي/ أبو نصر، التعليقات، الهند: طبعة حيدر آباد، 1929.

فرويد/ سيجموند، الأنا والهو، ترجمة: د. محمد عثمان نجاتي، بيروت والقاهرة: دار الشروق، 1982.

القويفلي/ محمد، البياض السردي: الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، م15 ، 2003.

كاندو/ جويل، الذاكرة والهوية، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: وزارة الثقافة، 2009.

الكفوي/ أبو البقاء، الكليات، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، القاهرة: مؤسسة الرسالة، 1993.

كونديرا/ ميلان: فن الرواية، ترجمة: د.بدر الدين عرودكي، دمشق: الأهالي، 1999.

لوكاتش/ جورج، الرواية التاريخية، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1978.

المناصرة/ حسين، ذاكرة رواية التسعينيات، بيروت: الفارابي، 2008.

النعمي/ حسن، رجع البصر قراءات في الرواية السعودية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2004.

همفري/ روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة: دار المعارف ، 1974.

ج - المراجع الإنجليزية:

Althusser, Louis: "Ideology and Ideological State Apparatusese", *in B. Brewster,* tran. Lenin and Philosophy and Other Essays, London: New Left Books, 1969.

Bourdieu, Pierre: "Identity and representation", *In Language & Sympolic Power,* ed. John B. Thompson, tran. Gino Raymond and Matthew Adamson, U.S.A: Polity Press, 1991.

Burke, Kenneth: *A Rhetoric of Motives,* University of Calfornia, 1969.

Friedman، Norman: "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", in «*the Theory of Novel*», ed. Philip stevick, New york and London: macmillan, 1976.

Genette, Gérard: *Palimpsests: Literature in the Second Degree,* tran. by Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1997.

Genette, Gerard: *Paratexts: thresholds of Interpretation,* tran. Jane E. Lewin, Cambridge: university of Cambridge, 1977.

Jung, Carl G.: *The Archetypes and the Collective unconscious,* Tran. R.F.Hull.. New York: Pantheon Books، 1959.

Kant, Immanuel: "An Answer to the Question: What Is Enlightenment?", tran. James Schmidt، In: *What Is Enlightenment*?: Eighteenth - Century Answers and Twentieth - Century Questions، ed. James Schmidt, California: University of California Press, 1996.

Lukacs, George: *The Theory of the Novel*, tran. Anna Bostock, London، melin press, 1971.

Smith, Charles D.: *The 'Crisis of Orientation': The Shift of Egyptian Intellectuals to Islamic Subjects in the 1930,* Cambridge University, International Journal of Middle East Studies, 1973.

Todorov, Tzevtan: *Genres in Discourse*, tran. Catherine Porter, Cambridge University Press, 1990.



المحتويات

الإهداء 7

مقدمة 9

عصفور الشرق الحائر 21

الرحلة إلى الغرب بحثاً عن الشرق 23

الغرب: هذا الشهي... هذا الملعون! 29

إستراتيجية الشاهد الموثوق 35

رواية متحيزة..! 41

أزمة التوجه 47

بلاغة المقاومة للطائفية: الرواية وتفكيك التعصب 51

منظور الخرق للمتصل الثقافي تجاه الآخر 53

رواية التاريخ ومعارضته 57

تمثيل التمييز للآخر ومقاومته 63

إستراتيجية التماثل والاندماج 73

الذات المدنية 83

قوس الإرهاب اللعين 87

القوس والفراشة: مواجهة الإرهاب ! 89

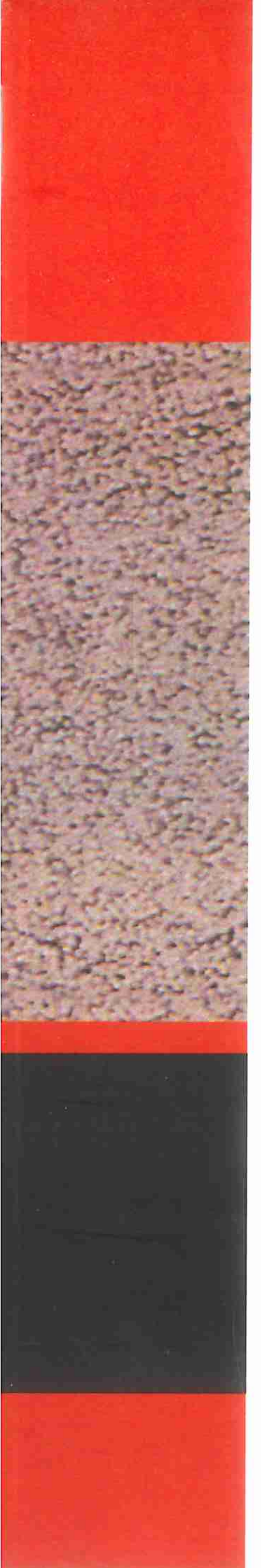
الموت في مقابل الحياة 98

متوازيات الإرهاب والسلطة الفاسدة 107

رسالة التقدم الاجتماعي المغلَّفة بالحكاية 117
متلازمة التحديث الاجتماعي.................... 119
رواية الشاب المثقف.. المعوّق اجتماعياً 124
بطولة الصحيفة والكتاب 130
ثورة الرواية في مجتمع ساكن 137
المكان المحلي 139
الرواية ووعي نقدي.................... 145
الرواية ودلالات الاتساع المعرفي 150
الرواية بحاسة الشَّم.................... 155
روائح «المدينة» 157
للاستبداد روائحه وللثقافة استبدادها..! 165
بلاغة السخرية 172
الطوق والمفتاح 181
طوق الحمام 183
البحث عن المفتاح.................... 191
من وجهة المروي له.................... 200
روائي المعذَّبين واجتراح الحداثة.................... 219
جائزته المبتهجة!.................... 221
التعريف والتنكير:.................... 226
من القرية البائسة إلى المدينة الملتبسة بها.................... 226
الرواية والحداثة: العنوان الإبداعي 231
العنوان ودلالات الغياب 239
فواصل الوحدات الروائية 245

بطولة المرأة 255
من العنوان إلى الحكاية 257
نمْذجة البطولة 266
الذات والهوية السردية 276
السلطة: الصراع ضد التغيير 289
التغيير ونظرية السلطة 291
الصراع على السلطة في نص سردي 296
الحياد والتعدد 302
سلطة التسمية 308
فضاءات خانقة 313
عزازيل 315
اختلاس 321
الأم تعبيراً عن المجتمع الذكوري 326
الإلحاح على المضمون والصيرورة إلى الهزيمة 331
«سماء فوق إفريقيا»: رحلة تدين الثقافة المشوّهة 340
واقع أسود.. عالم كريه 345
فهرس المصادر والمراجع 349





يأتي تكسير نمط العلاقة الثقافية بالآخر أحد تجليات الرواية العربية، التي تفكك بها التعصب وتخرق متصل الخطاب لتوليد إثارة وخلق حدث بالمعنى الروائي والتداولي. وهو منظور ترامت به الرواية إلى ممارسة دور نقدي تجاه الثقافة لتوليد معان إنسانية ووطنية بمنجاة من التعصب والكراهية والاحتشاد بالبغضاء والمكائد المتبادلة. وقد غدا هذا المنظور مداراً من دلالة متداولة روائياً على أن فضاء التعصب متقارن مع الطغيان والمجتمعات البطريركية ولا يكف عن توليد أوهام الذات المشوّهة لإنسانيتها وعقلانيتها. ولا يستقل تفكيك التعصب عن تفكيك التطرف الديني الذي حاولته المعالجات الروائية، لأنهما ينهلان من معين واحد وينطبعان بالطوابع الدوغمائية نفسها. ونموذج التفكيك للتطرف الديني روائياً يأخذ أهميته الظرفية في تصاعد عنف الجماعات الإرهابية المسيّسة التي أدلجت الدين الإسلامي وتمسّحت به زوراً وبهتاناً في تفجيرات غادرة وممارسات عنيفة طاولت الأبرياء حتى من أبناء الدين الإسلامي نفسه، واستمالت الشباب إليها لملاقاة حتوفهم بتزييف معاني الجهاد والشهادة. لكن النموذج الروائي في هذا الصدد لا يفصل الإرهاب عن سياق الواقع العربي الإسلامي الذي تغدو فيه الممارسة السياسية ضرباً من الاغتصاب والإكراه، وذلك في مدار يكشف عن دلالات الموت في واقع وجودي وثقافي مأزوم لم يعد يستشعر لذة الحياة وقيمتها، ويقرن بين الإرهاب والسلطة المستبدة والفاسدة قراناً واصلاً بين مكوناتهما في تولد أحدهما عن الآخر، وتبادلهما الفعل ورد الفعل.

(من المقدمة)

د. صالح زيّاد.

- أستاذ النقد الأدبي الحديث في كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

من مؤلفاته:

- الأنواع الأدبية: تفاضلها وتراتبها، جامعة الملك سعود، الرياض، 2004.
- القارئ القياسي، دار الفارابي، بيروت، 2008.
- مجازات الحداثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.
- الشاعر والذات المستبدة، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.



ISBN 978-9953-71-832-3